

١٥

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



السارد في المسرح

تأليف: أنخل أبوين جوثاليث

ترجمة وتقديم: د. خالد سالم

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة: د. حسن عطية

أكاديمية الفنون

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



السارد فى المسرح

تأليف : أنخل أبوين جوثاليت

ترجمة وتقديم : د . خالد سالم

مركز اللغات والترجمة

بأكاديمية الفنون

مراجعة : د . حسن عطيه

أكاديمية الفنون

تصميم وتنفيذ: أمال صفوت الألفي
مطابع للجنس الأعلى للأنا

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الأسباني :

EL NARRADOR

EN EL TEATRO

La mediación como
procedimiento en el discurso
teatral del siglo XX

Por

Ángel Abuíñ González

SANTIAGO DE COMPOSTELA

1997

السارد فى المسرح
الوساطة كمسلك فى خطاب
القرن العشرين المسرحي

كلمة وزير الثقافة

كان لا بد من تجاوز فخ العداة للتجديد، أى للتجريب الذى يعنى دوام التوجه إلى ابتكار الجديد، والذى يعنى أيضاً طرح التساؤلات حول علاقة الناس بثقافة مجتمعهم فى إطار مناخه ومستجداته. وكان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي -فى تصورى- هو عتبة تجاوز هذا الفخ، من منطلق أنه يقدم «بانوراما» متنوعة ومتعددة لمختلف محاولات التجريب فى دول العالم التى تطرح تساؤلاتها على ثقافتها بأساليب يغير بعضها بعضاً، ويرؤى تكشف عن اهتمامات مجموعات البشر فى عالمنا المعاصر، تتيح لنا إمكانية تعرف هذه الرؤى والتجارب، وأيضاً تقييمها، والذى يستوجب استخدام معايير للحكم تتجاوز قوائم المعايير المسبقة. وباستطلاع ذاكرة الأيام، ولخمس عشرة عاماً مضت، استعيد كيف كان استقبال هذا المهرجان من البعض على أنه الخطر الداهم الذى يهدد مسرحنا وثقافتنا، وأيضاً كيف ساند البعض هذا المهرجان، مواجهين حملات العداة ضد التجديد والحرية، ثم انتصر فكر الابتكار والتجديد، وعندئذ استمر هذا المهرجان، بل راح يترسخ وجوده كمؤسسة ثقافية فاعلة بمصداقيته وجديته، ليس فى مصر والبلاد العربية فحسب؛ بل فى العالم أجمع، مشاركة، ودعماً، وتقديراً، حتى جسد المهرجان حقاً إنسانياً يتيح للناس أن يتعرفوا تجارب الآخرين ورؤاهم، وأن يناقشوا -أيضاً- هذه الرؤى دون وصاية، أو مصادرة، وإقصاء.

المسألة عندي كانت -وما زالت- تتعدى أية تبسيطات تذل بتوجهنا العام في مواجهة الإزهاق الفكرى، وفخاخ الجمود والتصلب، والانكفاء على الذات. المسألة هي -حصرًا- الانتصار لتغيير واقعنا عبر ابتكاراتنا وإنتاجنا الفكرى والفنى، بلا عناد ومكابرة؛ بل بعقل قادر على التواصل والتجاوز.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

أثار عرض «غادة الكاميليا» الذى قدمه «ماير خولده» عام ١٩٣٤ كثيراً من التساؤلات من جانب الحركة النقدية حول مدى حرية المخرج، وأيضاً حول قدسية النص المسرحى. وبعد عامين من تجربته المثيرة تلك، وفى معرض تطبيقه على عرض «عطيل»، الذى قدمه مسرح «مالى» فى موسكو عام ١٩٣٦، تساءل «ماير خولده» عما أسماه «أسلوب العرض» قائلاً: «هل كان فى استطاعتنا العثور على أسلوب من أجل عرض «غادة الكاميليا» مثلاً، بالاقصصار على مجالات تلك العصر وحدها؟ طبعاً، لا. فنحن بحاجة إلى استشارة «مانيه» و«رينوار»، هذين الفنانين العظيمين فى ذلك العصر. دون ذلك لم يكن فى مقدورنا أن ننظر بشكل حقيقى إلى مجالات الأزياء، والتعبير بواسطة الضوء واللون، وتوزيع الأجسام، وتنظيم كل ما يوجد على خشبة المسرح». والحقيقة أن «ماير خولده» لم يكتف باستشارة «رينوار» و«مانيه» فقط؛ بل مارس حريته الإبداعية فى الاستشارة والاستعانة بنصوص من أعمال «جوستاف فلوبير»، و«إميل زولا»، وطمع بها العرض الذى قدم به رؤيته لـ «غادة الكاميليا» عام ١٩٣٤، والذى رغم تملت الاستجابة النقدية له، إلا أنه يعد أعظم أعمال «ماير خولده» جماهيرياً - بلا منازع- فى الثلاثينيات. صحيح أن «ماير خولده» كان يؤمن بحرية الإبداع، إذ يؤكد دائماً أن «المسرح لا يحتمل الركود والجمود»، لكن الصحيح أيضاً أن مجافاة المسرح للجمود لا تعنى أن الحرية تلجأ إلى تفويض كل شئ، أو أنها تستهدف الهجوم على كل صور الإبداعات السابقة؛ وإنما هى حرية استكشاف الجديد، حرية التجريب فى استنباط الصيغ والأساليب التى تنفتح على الأشياء، وتنفلت من الأطر المسبقة، وتطرح تصورات مختلفة معاصرة، فالمسرح لدى «ماير خولده» يتحدد طبيعته فى أنه «لا يعترف إلا بالمعاصرة حتى فى تناوله موضوعات الماضى، وتلك هى طبيعة للمسرح»، أى إن بوصلة العرض المسرحى توجهه دائماً إلى: «هنا، والآن»، مهما كان النص سابقاً فى زمن كتابته. دلالة حديث «ماير خولده» -إنن- أن المسرح عالم موازٍ لعالمنا الحقيقى الذى نعيشه، يسأله، ويجتاحه، ويرغب فى أن يصير العالم الحقيقى، ليس بحجبه، لكن بكشفه ومفاجأته،

لذا فإن المسرح كما يطرح «بيتر بروك» مؤكداً «يجب ألا يكون مملأ، ولا يجب أن يكون تقليدياً. يجب أن يكون غير متوقع. للمسرح يقودنا إلى الحقيقة من خلال المفاجأة، ومن خلال الإثارة. إنه يجعل من الماضي والمستقبل جزءاً من الحاضر، ويمحو المسافة فيما بيننا وبين ما يكون بعيداً عنه. لذا فإن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، عندما يتساءل في ندوته الرئيسة لدورته الخامسة عشرة في عام ٢٠٠٣، عن التجريب في زمن الأزمات، فإن السؤال يجدد طرح مفهوم ضرورة مغادرة المسرح للقوالب الجاهزة، وارتباطه بزمنه وعصره، واستدعائه الدائم لحريته التي هي طبيعته، رافضاً القول بأن «المجتمع الذي يعاني البناء الاجتماعي والسياسي ينظر إلى المسرح ليس بوصفه هدفاً؛ وإنما كوسيلة: ألم يكن للمسرح أيام الحرية، وسيلة للدعاية، وأيام الإرهاب السياسي، وسيلة للتسلية؟» إذ ما أن يسود هذا القول وينتشر حتى يغدو الحاضر محاصراً، ولا يدري أصحابه أنهم محاصرون، ولا يصبح الماضي والمستقبل جزءاً من الحاضر، ووطناً للتصدي للإكراه والاستتباع.

ترى هل تمسك هذا الوضع وانتشر مما دعا «بيتر بروك» أن يعلن: «المسرح اليوم يقف ببنيته القديمة لم يتغير، وإنه لم يعد جزءاً من زمنه، وكنيجة، ولأسباب عديدة، فإن للمسرح في جميع أنحاء العالم في أزمة!!» هل أصبحت «ميداء الترويج أداة نفى وإكراه للمسرح، تحاصره وتسعى لتثبيت عجزه عن مواجهتها، وهل يشكل تعنت الاستجابة النقدية لتيارات التجريب المعاصرة تهديداً حقيقياً لحريته وازدهاره!!» إننا نعرض على الأسرة المسرحية العالمية تساملاً، ونرفض الأجوبة الصامتة كافة، فهي الضلال الذي يسد المنافذ كلها أمامنا.

للمرة الخامسة عشرة نعاود الاعتراف بالفضل والشكر للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، صاحب فكرة هذا المهرجان ورأعيه، والذي أثبتت دورات الأيام والأحداث تعاطف حاجة المجتمع إليه، بقدر ما يتضاعف لدينا حس افتقاده من قبل إنشائه، كتعزيز لتوجه إعادة التفكير في كل شيء!!

أ.د. فوزى فهمي

تقديم

لئن فهم حضور السارد في الرواية على أنه ضروري كجسر اتصالي بين السرد والمتلقي، فإن هذين العالمين لا يلتقيان في المسرح الدرامي حيث لا يتكلم الكاتب باسمه إطلاقاً، ويقتصر ظهوره على بعض الأشكال المسرحية، وبشكل خاص في المسرح الملحمي. في هذا السياق يؤكد باتريس بافيس على أن بعض الأشكال التقليدية، كالمسرح الإفريقية والشرقية، تلجأ إليه كثيراً كوسيط بين جمهور وأشخاص. فمخرج المشهد يتصرف أمام النص كسارد، نظراً لأنه ينتقى وجهة نظر ويقص حكاية كأي فاعل كلام يحدد المداخلات نصياً ومشهدياً.

والسارد لا يتدخل في نص العمل، باستثناء المقدمة أو في الإرشادات المسرحية عندما يقال أو تُعرض. وبهذه الطريقة يمكن أن يكون هناك سارد تحت صورة شخص مكلف بالإخبار عن الأشخاص الآخرين والتعليق على الأحداث مباشرة. والحالة الأكثر انتشاراً هي حالة الشخص-السارد الذي يحكي ما لم يتمكن عرضه مباشرة على المسرح لأسباب تتعلق باللياقة أو الاحتمال. وأحياناً نجد أن من الصعب رسم الحد بين السرد والحدث الدرامي، نظراً لأن كلام السارد مرتبط دائماً بخشبة المسرح ولأنه يتحول إلى "درامي" تقريباً. والسارد يتولى مسؤولية الفرجة، أي هو القائم على الحفل، منظم مواد الحكاية ويقترح الحل لمشاكلها. وهو يزود الجمهور مباشرة بمعلومات ضرورية، أو يرى المؤلف أنها ضرورية، يخبره بتفاصيل، بمواقف، بأحداث مباشرة.

ويرى مؤلف هذا الكتاب -وهو أستاذ متخصص في جامعة سانتياغو دي كومبوستيلا، أو سانت ياقب حسب التقليد العربي، في إقليم غليثية، شمالي غرب إسبانيا، وله دراسات في هذا المجال- الذي بين أيدينا أنه إذا كان في

القصة يمكن فهم حضور سارد كجسر اتصالي ضروري بين المتلقي وما هو مسرود، فإن هذين الملمين لا يمكن لهما أن يلتقيا إطلاقاً، في الدراما فالسارد عنصر غير اعتيادي، اصطناعي، من الناحية المبدئية، لا يجب أن يقف كحائط بين ما هو خيالي وما هو واقعي، مازماً الطرفين من الاتصال، منكرراً الاستحالة المطلقة بأن يتساوى الفن والحياة، الوهم والواقع: وبهذا سيتولد التأمل المستمر والمبعد للمشاهد حول الأحداث الممثلة. وبالفعل فإن هؤلاء الأشخاص الساردين الذين يجتهدون في وضع إيماد، علاقة استغراب بينهم أنفسهم وبين مختلف الأشخاص، يبرزون في حكاياتهم الفارق القائم بين "الممثل" و"الممثل" في دورهم كوسيط بين الجمهور والواقع المعاد خلقه على المسرح. وهكذا فإن المسرح الذي لديه سارد يقف في مجال المحاكاة الشكلية: المؤلف يلعب بأشكال تعبيرية مختلفة، في نقل مثير للقواعد البنيوية للسرد إلى الدراما، بحيث إن في داخل "تقليد" هو نفس شكل الشيء المنتج أو المقلد.

رغم أن هذا التفسير الجذري في بناء الأعمال وفي تعريف تقاليدها لا يؤثر مباشرة على الجوهر الأخير للدراما، أي، على مفهوم التمثيل، وهو السبب الذي لا يؤدي إطلاقاً إلى اكتشاف النوع، فإنه بالفعل يسهم بشكل حاسم، مع ذلك، على تطوره وإثرائه، إلى درجة أن هذا النوع من "علميات السردية" فقد مع الاستعمال جزء من قدرته الأولى، المرتبطة بشفرة أيديولوجية واضحة، كي تتضمن إلى الموارد المشتركة للنوع.

وهذا الكتاب نظراً لطبيعته السيميوطيقية يدخل نظام يطلق عليه علم السرد المقارن، نظراً لأنها تعالج جانباً حدودياً، تنسارد في المسرح، في وسط الطريق بين جنسين في تناضح مستمر. ومن الغريب أننا نندمج في عالم الدرامات

الروائية، محاولين الاستفادة من اكتشافاتها، دون التخلي عن أن يكون هدف للدراسة أولية ومباشرة لأعمال درامية. ويمكن حينئذ التماس المذرع عند التطرق إلى صيغة مختلطة في الكثير من الجوانب، اللجوء أيضاً إلى مفاهيم والنقاط خاصة بعلامات الدراما. وبالفعل فإن تسرد والدراما يمكن أن يكون لهما أصل رواثي مشترك إذا قبلنا أن "الأدب يبدأ بسرد حكاية". علماً بأن "السرد، على عكس المسرح، يقوم بالكامل على اللغة. وهذا يقيد في إبراز الأهمية الجلية والفريقية للغة، المرض أو الممرض، وكذلك للخيال، في هذا الشكل القريب للمسرح مع سارد. وإذا كان الشخص في المسرح دائماً إنساناً يتكلم، إذا كان خلف حضوره تختفي دائماً حكاية افتراضية فإننا في مملكة اشخاص-الحكاية.

في إطار مفهوم السارد في المسرح هناك مجموعة واسعة ومتجانسة من المعاني مننفها نقاد متخصصون. من بينهم ساردون داخليون، أي الذين يحكون الآخرين، كالمشاهد، ما حدث قبل أن يبدأ الحدث، أو ما يحدث خارج الخشبة. وهناك ساردون مونودراميون فكثير من الأعمال الدرامية تتطور، كنوع من "عرض النفس من خلال الحديث المنفرد، المونولوج، المستمر لشخص أو لعدة أشخاص، عبر حوار منفرد يلخص حالة النفس، أفكار، آراء أو تعليقات شخص يفترض فقط أو، في كل الأحوال، يتظاهر بالتوجه إلى أحد ليس موجوداً على المسرح.

وإلى جانب هذين النوعين «هناك ساردون توليديون، أي شخص ما، على خلاف التصنيفين السابقين، يخلق، يولد عبر خطاب، عالماً درامياً يمكنه أشخاص آخرون في ظرف مختلف من ناحية الكينونة. وفي المسرح، مثلما في الرواية، يمكن أن نرى ذلك مع ساردين، على الخشبة، يحكون للمشاهد

الأحداث التي سيرها ممثلًا، بحيث إن التمثيل يكون فقط قصاً لما رآه السارد أو يرغب في أن يجعلنا نعتقد أنه رآه.

أما النوع الرابع فهو ساردون مقدمون، ساردون- إطار. أشخاص يطلون، في المقدمات أو الخواتم، خارج العالم الخيالي للعمل لمناقشة تفاصيلهم، منذ البداية أو النهاية. ومن بين وظائفهم توجد وظيفة وضع الحدود أو الأطر، وهي ممتدة في بعض الأحيان على إحالة سلطة مشرعة، الله أو المؤلف، تضمن وتبرر نشأة العمل.

في هذا السياق حرى بنا أن نشير إلى ظاهرة أخرى متاخمة: العرف المجازي للمرض، الذي يتلقى المشاهد من خلاله معلومات عن كيف يفهم ما سوف يُقدم في الحال على الخشبة، بحيث يوضع وفاق مسبق ضمنى بين المؤلف والممثلين والجمهور من أجل تفسير صحيح لمختلف اللغات الذاتية للمشاهد، اتفاق معهود يتحكم في تطور التمثيل.

والأعراف المجازية في المسرح تتحكم في التصرف بين الممثلين والجمهور: إنها تتولى وضع التقسيم الملائم بين الخيال في المسرح وعالم الواقع الاجتماعي، ويشكل خاص، تتدخل بشكل حاسم في حدث أن الرسالة المسرحية تُحل شفرتها ويعاد حلها بشكل سليم من قبل المشاهد: "إنها المعاني التي يُقنع الجمهور من خلالها بقبول الشخصيات والمواقف ذات الصلاحية العابرة والمتاخمة للمسرح". ولهذا فضل البعض أن يطلق "تقديمية" *presentacionales* على هذا النوع من الأعراف، لأنها تؤثر بشكل خاص على تحديد المسرح أمام الحياة اليومية. وبالفعل، منذ العصور الوسطى، فإن كتاب المسرح يواجهون مشكلة فصل المسرح عن العالم المادى الذي يحيط بهم، تحديد العمل كعمل، المرض كمرض. بين

الأعراف المستخدمة تدرج المقدمات والخواتم، المسرح في المسرح، التناجى، وطرق أخرى للتوجه مباشرة إلى الجمهور هي، في حالة السارد، تلفت الانتباه إلى الطابع الدرامي للعمل.

هذه الأعراف المرضية لها علاقة، بلا شك، مع السارد في المسرح، كما يفهم هنا. ومع ذلك يجب أن نشير إلى شخصية "مقدم" مجهول يشير من المقدمة حدود الخيال، كي يدخل بعد ذلك العمل مع وصف مفصل من الحبكة، ليس مساوياً دائماً لوصف سارد، لسببين مكملين: أولاً؛ لأنه داخل بنية عمل، يظل تدخله، على خلاف السارد، شبه مبعده دائماً، مبعده كاملاً عن مجموع يتطور بحرية، بعيد عن أى وسيط، ولأن وظيفته، محددة بالفضاء المنفصل والمقلص من مقدمة أو خاتمة، ليس لها بالضرورة أن تكون وظيفة إنتاج نوع من التأمل في الحدث الدرامي، مثلما يحدث دائماً مع ظهور سارد على خشبة مسرح.

واللجوء إلى سارد على المسرح يلازم فرض شكل وحيد الصوت. والقدرة الروائية العظيمة للمونولوج -بلا شك أحد أسباب ميل الدراما المعاصرة إلى الابتعاد عن الحوار. و من السهل على الكاتب المسرحي عبر المونولوج تفكيك، تجزئة أو تحويل الزمن الحاضر الخاص بالخشبة إلى أشكال زمنية أخرى. ومرسل مونولوج لديه القدرة على ضغط الزمن، على تجميده، على التحرك كيفما شاء إلى الخلف أو إلى الأمام، واضعاً في المقامة مفهوم الوقت من قبل السارد. والمونولوج يسمح بسيولة روائية أكبر تبحث عن تخطي "الحدود الانفسية للفضاء المسرحي" حيث دور السارد التي تسهم في التلاعب برأى الجمهور، في توجيه نشاطه لإعطاء معنى لما يشاهده.

والحديث هنا يتم عن السرد في حين أن ما يحدث على الخشبة تمثيل درامي للحكي الذي يفهم من سارد، وسيكون سارداً ذلك الشخص الذي يتولى

قص ما يرى المشاهدون أنه يحدث على الخشبة: شخص وظيفته بكل بساطة هي سرد حكاية. مع خصوصية الخطاب الشفهي للأحداث مترجم، في عملية بسيطة متناهية لشفرة شفوية إلى أخرى سمعية بصرية. ويقوم السارد بدور رئيس في شئنا المرض، وظيفته هي عرض عمل مسرحي حيث يستمتع الأشخاص بدور المذيعين، دون أن يكونوا في الواقع ناطقين لرسالتهم الذاتية. وإجمالاً فإن السارد سيقدم نطق الأشخاص على أنه من إبداعه الشخصي، مهما كانت ضالة طبيعة مداخلاته.

وخارج العالم الخيالي لما هو ممثل، أو، على وجه الدقة، يخلق مستوى آخر ضمنه، فإن السارد يشرح، يفسر، "يشرح العمل، يفسر المرض"، يدير الأشخاص الآخرين على خشبة المسرح. والخيال الدرامي القائم على فعل مقدم مباشرة إلى الجمهور، دون وساطة المؤلف، يظل بهذا الشكل "متضرراً" لظهور شخص يقوم بدور مشابه لدور الراوي في الرواية: من خلال تعليقاته، تلخيصاته، تحويلاته، سيجد المشاهد نفسه وسط صعوبة تحديد ما إذا كان يتكلم شخص فقط أو ما إذا كانت، على العكس، كلماته تنقل إلى الخشبة خطاب المؤلف نفسه. وفي هذه المجموعة تضم تشكيلة واسعة من الساردين تشمل ابتداءً من المبدعين المميزين، الآلهة المخفيين الذين يسمح لهم "علمهم الواسع" معرفة ما لا يمكن معرفته بالتحديد عبر الوسائل الطبيعية حتى الأشخاص ذوي المعرفة المحدودة، المبدعين عن حكيمها في الزمن والفضاء، الذين ينظرون إلى الخلف لإطلاق العنان للذكريات.

مشكلة السارد تشير أساساً إلى ما يطلق عليه صوت. هناك شيء آخر وهو الطريقة، أي تحرى الشخص الذي يتم على أساس وجهة نظره تنظيم بنية كل

عمل، معرفة من يرى وعبر من نرى. ولتحديد البؤرة، ليس ضرورياً وجود سارد على المسرح، رغم أنه عندما يحدث هذا الحضور، فإن الخطاب المـرود سيكون عادةً مسلطاً عليه الضوء عبر شخصيته. والرؤية من الخارج وهى معتمدة فى الدرج، تميل إلى تمثيل الخواص الممكن ملاحظتها مادياً فى الشخص، فى فضاء، فى فعل أو عدة أفعال، وإن كان ذلك لمرات قليلة فى حالتها المحضة.

عند تصنيف الإرشادات يشار إلى تلك التى توجه بشكل قاطع إلى الفنانين أو إلى المدير. باعتبارهم المسؤولين عن التمثيل وهم يمثلون القارئ الضمنى أو المرسل إليه: هى التى يطلق عليها المـمـسـرحـات غير المقررة التى، نظراً لكثرة الاصطلاحات اللفظية التى تقدمها، يفضل تسمية المسرحيات الفنية. وظائفها متعددة: اسمية (من يتكلم وإلى من) ، نغمية (كيف يتم الكلام: نبرات الكلام، تصرف المتكلم)، مكانية (تحقيق حول المكان المسرحى حيث يتحقق فعل الكلام: أثاث أو لوازم)، سينوغرافية (إيماءة، إشارة، حركة، مظهر مادي، ملابس). والتفاصيل المبالغ فيها فى أداء هذه الوظائف، وهو منطقى، من شأنه أن يثير التقارب بين المسرح والرواية، ويبدو مثيراً للفضول إثبات أن اللحظة التى تُعد فيها "حقيقية، موضوعية، درامية وطبيعية" أكثر، مثلما يحدث فى بعض مسرحيات القرن التاسع عشر، إذ يرى البعض أنه أخذ المسرح فى السقوط فى الوصف النفسى وعليه فى الوصف الملحمى.

وعلى مستوى المسرح الإسباني أبرز مؤلف هذا الكتاب بعض الدقة والتفصيل اللذين عانج بهما الكاتب الإسباني بويرو بايبيخو- ترجم بعض أعماله الناقد المصرى صلاح فضل- الإرشادات، خواص مشتقة بلا شك من هوايته المبكرة

للتصوير الزينى وكذلك للمعرفة الواسعة لأجهزة المؤثرات المسرحية. ويرى النقاد أن الإرشادات هي أعمال المسرحى الإيبانى بويرو بايخو ليست مجرد تعليمات للممثلين والمخرجين والفنيين: إنها أدلة شيقة لطريقة رؤية المؤلف للصراع وكيف يجب أن يراه كل الذين يتدخلون فى المونتاج. والممثلون. على سبيل المثال، لديهم قواعد عديدة للتمثيل تبدو صوتاً للمخرج أكثر منه للمؤلف. وهو ما يقود إلى حالة غريبة للمخرج الضمنى. وأمام مسرح "أدى" محض، يسجل بويرو بايخو فى جيل جديد من المؤلفين الدراميين كان يريد فى أوروبا الخمسينيات أن يرد على حركة الإصلاح التى بدأها فى مطلع القرن مخرجو المسرح بادئين فى أعمالهم باهتماماً خاصاً بالعوامل المادية للتعبير المسرحى: النص بالنسبة لهم إخراج مكتوب .

وروائية الدراما التى تتحول إليها أحياناً الإرشادات، تجبر المتلقى على اتخاذ زاوية تقسيم أو تقسمر مختلفة عند مواجهة النص، بفرض طريقة فهم للعالم الدرامى. وحضور وسيط، سارد، يفتح احتمالات تلاعب أكبر للمؤلف بعمليات إثارة فهم للممثل. وبدون التلوث الحسى الذى يعنى الحدث المادى للتمثيل، فإن صوت الإرشادات يظل حراً، على سبيل المثال، لدفع أشياء محددة إلى مستوى الرمز. هذا بالإضافة إلى أنه قيل أن يتكلم الأشخاص فإن الإرشادات تحرض القارئ على خلق عالم مستقل تسكته كائنات خيالية، وبذلك تسهم، بإطار، لخلق تمود رجوعى، يظهر فقط فى بداية الحوار فى المسرح. يجب ألا ننسى أنه إذا كان حقيقياً، على مستوى تعبیر حالات الضمير، أن الرواية تتفوق على المسرح فى فن تقديم معلومات للقارئ، وإن الإرشادات تفيد كثيراً فى تعزيز هذا القصور. بإفصاح المجال أمام ترجمة لغوية لذاتية شخص من خلال صوت روائى، وفى مواجهة الطابع المتجزئ للنص الدرامى، ومن منطلق الفيرة من الرواية، فإن

على كاتب المسرح الإكمال ولهذا فإن الإرشادات هي أداة لها أكثر من صلاحية بين ما لديه، والرواية تقزو عالم الدراما تحت قانون مؤلف كان يريد أن يجعل كلاً من اقتراحه المسرحي.

في الواقع أن "الهمسة المسرحية للإخراج تجعل ممكناً للكاتب المسرحي الحديث أن يملك الممثلين: الدرامي والروائي. في الزمن الأول، في تاريخ الدراما، نجد أن الهمسة المسرحية تصبح جزءاً متداخلاً في المسرحية. وطبيعة الإرشادات مزبوجة: لاثبتها، متناقضة، إلى جانب أنها جزء مكون فريد في إجمالي خطاب خيالي، الدراما، تشكل وسيلة تبادل بين النص المكتوب والمشهد، يؤدي إلى التعبير عن عدد من التعليمات العملية والجادة للفنيين المكلفين بالتمثيل، على جوانب متنوعة مثل الحركية أو خاصية المنظر المسرحي.

يصعب تحديد الأطر التي تسمح بتحديد مناسب للدراما مقارنةً بأنواع أدبية أخرى. فمسرح القرن العشرين اتبع مسيرة خاصة، تم تلخيصها في فصول سابقة، قامت من خلال الخواص الخاصة للفن الروائي، بإيماده من أي من أي محاولة تحديد واضحة. وهكذا فإن الكثيرين من المؤلفين تأسفوا على غياب سارد يفرض من الخشبية وجهة نظره الوحيدة، التي تتدخل في الأحداث، والتي توسع بشكل ما مدلول العمل. ومسرح بريشت الملحمي، المشر إلى هذه الكتاب كموذج، يفرض منظوراً موحداً، شخصياً، يسمح للمشاهد المواجهة مع الحكاية المثلثة من موقع الإقصاء و، بالتالي، من النقد، وقارئ رواية تاريخية.

ومن أجل الخروج من هذا الغموض الظاهري الذي انتهى إلى محو الحدود بين الرواية والدراما، تنهب الناقدة الإسبانية كارمن بوبيس نابيس إلى أن المعيار الأكثر ملاحظة للتفريق بين أجناس أدبية يجب أن يكون الاهتمام بمماريات

توصيلها . وبالفعل فإن دراسة الطبيعة الخاصة بالاتصال فى الرواية وفى المسرح، كقطة انطلاق، ضرورية، وهو ما تعالجه هذه الدراسة.

ويمكن وضع حد أولى بين نوعين من الاتصال، أو نصين، وذلك عبر المواجهة بين إخفاء المؤلف فى المسرح، الجنس الوحيد الذى يمتلك فيه الأشخاص صوتاً، وتطوير مستوى وسيط فى الرواية بين المؤلف والقارئ (فليطلق عليه مؤلف ضمنى، سارد، سارد-شخص، إلخ). وهناك إجماع عند الاعتراف بأن الأحداث تخضع فى الرواية لوساطة أنا-سارد أو أنا-سارد-شخص.

أمام الفن الروائى، لدى المسرح ملمح خاص هو غياب سارد يقوم بدور الوساطة بين الأشخاص الذين يسكنون عالم الخشبة والمشاهد. تلقى وساطة أنا-سارد وأنا-سارد-شخص ويتكون النص من أحكام عدة أنا-أشخاص. وخلاصة القول: " فإنه يفرض عليه حيث إن "هو" فى الفن الروائى يفرض على "أنا". يحضر المشاهدون الحوار الدرامى سلبياً، فى صمت، جالسين فى مقاعدهم دون أن يُسمح لهم بالتدخل فى التمثيل. والملاقة بين أنا-المرسل وأنت-المتلقى ليست ممكنة رغم أنه فى حالات محددة للغاية (مقدمات وخواتم، جوقات، وكلام الممثل المغموس)، ممكنة درجة اتصال بين أنا-شخص وأنا-أنا-متلقى، وهو، الجمهور.

ولهذا فإن الشكل الخاص بالرواية هو الخطاب غير المباشر: فقط سيستخدم الخطاب المباشر لإعطاء حيوية أكثر لياب ما وحينئذ فإن هذه الصيغة الحوارية ستصبح منتمية إلى سجل السارد. فى المسرح نجد أن غياب سارد يؤدي إلى شرط أن تتطور الأحداث بشكل مستقل، دون تدخل أى وسيط: لا توجد مصفاة للأحداث الممتلة، ويتصل الأشخاص فى ما بينهم بالأفكار والمشاعر، فى الوقت

الذى يشرحونها فيه للجمهور عبر التناوب بين الحوارات و/أو المونولوجات. أمانا إذا بعدان يسهل إدراكهما: " (صفة) سارد يمكن أن يكون على "عالم كلى" ويسيطر على الموقف كله، ومسرحية يتكلم فيها الممثلون فقط للتعبير عن أفكار ومشاعر". وتحسم كارمن بوييس نابيس المسألة بكلمات تعد تلخيصاً لم قيل إلى هنا: "يقدم المسرح الأحداث بشكل مباشر، دون مستويات وسيطة. وفي زمن وقضاء محددين للـ "هنا" و"الآن: يقبل السرد فضاءات أكثر سعة ومعاملة أكثر حركية للزمن بتبادل الماضى والحاضر، بالإضافة إلى أنه من الممكن تحليل ظروف وأسباب الفصول، ويمكن وصف الأشخاص والأشياء من زوايا مختلفة باحثين عن تضاد أو أشخاص محددين، يمكن التأمل معطلين سير الأفعال، وتلخيصاً، يمكن الحصول على فوارق طفيفة ومزيد من التقيد النصي.

من السيميولوجية الدرامية، من مجال أكثر تحديداً لعلم السرد، نجد أن الأفكار الخاصة بهذا الصدد أخذت بها غالبية النقاد: ففى حين أن الرواية يمكن بسهولة أكبر أن تخطط المحاكاة وواقع القصة الرواية ، فإن الدراما نوع محاكاة بشكل خاص، فى صيغة تقرر أن كل قص خيالى درامى يجب أن يتطور "دون وساطة سردية".

ويأقفل فإن السارد فى المسرح يدخل مفهوم الوسيط فى الاتصال الدرامى. وهو ما يذكره سبانغ: مفاهيم درامية محددة يمكن اقتراح وسيط يقارن بالسارد فى الاتصال الروائى، رغم أنه لا يعمل ثقل التقديم الكامل للمحاكاة، فإن غالبية المرات يتدخل بشكل متفرق كـمعلق أو مرشد مؤقت حسب درجة التسريد فى الحالة المحددة. هذا الشخص، ذو الخصائص المشابهة للرواية، سيملك ميزاته: ويمكن أن يعكس ويتوسط ويخلق مسافة: ويتأمل أو يحمل على التأمل

فى أى مادة، متعلقة بالعمل أو لا. ويرى جنيت أن المسرح ذا السارد يخلق "وهم الواقع الروائى، على غرار ما يمكن أن يحدث فى الرواية، وهم المحاكاة. إذ لا تلتفى وساطة أنا السارد ولا النص بشكل جذرى مع كلام فيه عدة أنا أشخاص، بل إن هؤلاء يتلاحقون. وهذا يعنى تعدد الأصوات المسرحية، تدخل عدة نصوص فى ضمير المخاطب كل واحد منها يملك فى داخله الحقيقة، ويبقى خاضعاً لتدخل شخص وحيد يقوم فى مداخلات مستمرة بتوليد وجهة نظر وحيدة بصفة شبه دائمة، هذه العملية اعتيادية فى السينما والفن الذى نجد فيه الأحداث يعبر عنها روائياً رغم أن ذلك قد يكون بفرض وجهة نظر آلة التصوير.

وكاتب المسرح عادةً ما يفتب فى الأعمال الدرامية الأكثر تقليدية. بعد وضع عملية الاتصال لا يتكلم كاتب المسرح: الدراما ليست مكتوبة، بل معروضة أمام عيون المشاهد. ونتيجة لهذا يظل من المستحيل إدراك ما إذا كان المؤلف نفسه مخفياً خلف تأمل شخص، معرفة ما إذا كان من يتكلم على المسرح هو الشخص نفسه أو أنا أخرى للمبدع. وتبدى أوبرسفيكك حسمها عند الإشارة إلى هذه المسألة: "الخطاب المسرحى خطاب بلا فاعل"، وبالفعل وإن كان فاعله هو المؤلف فإنه تخلى عن صوته للتعبير عن صوت الآخرين، عن صوت الأشخاص.

فلنقبل أن الشكل الخاص بالرواية هو، لهذا، الخطاب غير المباشر: فقط سيستخدم الخطاب المباشر لإعطاء حيوية أكثر ليااب ما وحينئذ فإن هذه الصيغة الحوارية ستصبح متممة إلى سجل السارد. فى المسرح نجد أن غياب سارد يؤدى إلى شرط أن تتطور الأحداث بشكل مستقل، دون تدخل أى وسيط: لا توجد مصفاة للأحداث الممتلة، ويتصل الأشخاص فى ما بينهم بالأفكار والمشاعر، فى الوقت الذى يشرحونها فيه للجمهور عبر التناوب بين الحوارات

و/أو المونولوجات. أمامنا إذاً بعد أن يسهل إدراكهما: " (صفة) سارد يمكن أن يكون "ذا علم كلى" ويمسيطر على الموقف كله، ومسرحية يتكلم فيها الممثلون فقط للتعبير عن أفكار ومشاعر". وتحسم كارمن بوييس نابيس المسألة بكلمات تعد تلخيصاً لم قيل إلى هنا: "يقدم المسرح الأحداث بشكل مباشر، دون مستويات وسيطة (كسارد، أو رؤية انطلاقاً من شخص نحوى، إلخ.) وفى زمن وفضاء محددين له "هنا" و"الآن: يقبل السرد فضاءات أكثر سعة ومعاملة أكثر حركية للزمن بتبادل الماضى والحاضر. بالإضافة إلى أنه من الممكن تحليل ظروف وأسباب الفصول، يمكن وصف الأشخاص والأشياء من زوايا مختلفة باحثين عن تضاد أو اشخاص محددين، يمكن التأمل معطلين سير الأفعال وتلخيصاً، يمكن الحصول على فوارق طفيفة ومزيد من التعقيد التصي".

بعد القبول بواقع أن السارد هو العنصر الذى يعرض للخطر كافة المبادئ البناءة فى حكاية، سيكون مهماً دراسة العلاقات التى يسندها المرسل برسائلته الخاصة، والتأكد من كافة مستويات تدخل الفاعل المرسل فى النص المفصل من قبله. ورغم أن حضور سارد فى خطابه الذاتى يمكن أن يتوزع بين مجموعة كبيرة من الاحتمالات، معيار جلى ومثير يخص مشاركة السارد فى عالم السرد المسرحى، أو هذا الأخير يبقى فى الخارج، غائباً عن مستوى الفاعلين، أو على العكس يشارك فيه كشخص أكثر.

ليس ترفهاً إذاً إضافة أن الشخص-السارد يمكن أن يكون بطلاً لحكايته أو أن يكون شاهداً "حزراً" على أعمال يقوم بها أشخاص آخرون. فى الحالة الأولى سنكون أمام حكاية ذاتية السرد.

إذا كنا عند الحديث عن السارد قد اقتصرننا على "الفاعل اللغوى المعبر عنه فى اللغة التى تشكل النص" فمن العدل أن نعتزف أنه لا يمكن فهم السرد على

انه ظاهرة مقصورة على الصوت، بل يعتمد أساساً على قضايا "وجهة النظر". هذا المفهوم الأخير يدخلنا في تصرف المتحدث أمام جملة، حسب درجة ابتعاد ذلك في علاقته مع هذا، وتؤثر المسافة على المنظور القائم، محددةً اتخاذ وجهة نظر دقيقة. إذا أفصح السارد عن أولوياته إزاء الابتعاد، الطريقة التي يفرض بها وجهة نظره يمكن أن تؤدي إلى موقفين سرديين دقيقين ومتضادين، أو تقتصر على سرد ما تتضمنه نظراته المحدودة، أو على العكس يساعد بميزة يستمتع بها هو وحده، كلية العلم، المعرفة غير المحدودة لكافة الأحداث الموجودة في الواقع المسرود.

والسارد في ضمير الغائب يفضل عادةً فرض وجهة نظر عليمة، التأكيد الملموس على أنه المبدع في عالم درامي. ومن ناحية أخرى هناك تلك الحالات التي يرى فيها السارد، في مجال أداء مقلص أكثر، يرى الواقع المسرود عبر صورة شخص، هذا يعني أن الشخص سيحدد ملاحظاته للجوانب الخارجية لأشخاص آخرين، لفكره الذاتي، أو الخاصة بالفير عندما يمكن استنتاجها بسهولة من تصرفاته. في الحكايات التي تتخذ شكل ذكريات، نجد أن السارد وملقى الضوء على البؤرة يلتقيان في شخص واحد مميز، يتلقى الأحداث بعد حلولها، وليس وهو يعيشها؛ السارد يحيى مواقف ماضية انطلاقاً من الحاضر، وهذا الموقف البعيد يسمح له في كل لحظة بتقديم معلومات وتقييمات في كل لحظة، مستحيلة بطريقة أخرى.

وعلى عكس ذلك فإن مداخلة سارد تعني بشكل ما إلغاء طرح معائل للأمد المسرحي، وسيقوم الشخص السارد في مناسبات بشرح سبب اختيار أو إلغاء

أجزاء من الحكاية، سبب إدراج وصف شخص آخر أو إنفائه، أو ديكور أو سرد مفصل لحدث. الحذف سيظهر دائماً على أنه قرارات للسارد وليس كفراغ في الحدث.

إلا أن السارد يوظف أيضاً عملية إضافة-حذف. مثال: سارد يقطع الحدث كي يعمل بتعليقاته محل جزء من ما حدث في الحكاية، في هذه الحالة وفي الوقت نفسه تحدث من ناحية إطالة للمدة بواسطة تدخل خارجي ومن ناحية أخرى يحدث حذف أو تلخيص لأحداث الحكاية، في هذه الحالة يلعب السارد ورقة رابطة غاية في الأهمية، سيكون عليها أن يستبدل بخياله ومعارفه معلومات غير بارزة أو تعد معروفة من قبل المؤلف.

وحول السارد يظهر في المسرح علماً نحو فضائيان. إذا كان السارد-المنظم هو أنا، فسوف يقام على الخشبة عالم خيال شخصي مطلق، يدور حول شخصه، حول "هنا" و"الآن" الخاصين به: السارد يستولى تبعاً على مدة فضاءات كانت له في الذاكرة. ولكن شخص السارد يمكن أن يدخل هكذا المجال المطلق لما هو بعيد، بحيث إن العالم يتحول إلى غير محدود، محلاً في مناسبات من قبل مراقب ولا حتى يمكن فيه.

وهناك توجه لوضع حضور السارد في البداية، كتصر كاشف ومطلق لظهور حكاية: شخص يقترح من البداية قائمة نظامية للأشياء، للأشخاص، للأمكنة، للزمنة التي ستوضع في اللعبة: بعد "إطلاق" السرد، ينسحب المسؤول عنه، بمعنى، وهو على وعى من أن حضوره لم يعد ضرورياً. البداية *el incipit* يستخدم في "طرح" تخيال على المسرح، لبناء عالم خيالي عبر المعلومات المختلفة التي تدخل المشاهد في الأراضي المجهولة للدراما.

فلنتصور الآن أن سارداً في بداية عمل يدعو الجمهور إلى الفوص في الحكاية التي سيحكىها له، إلى الانتباه إلى أقل التفاصيل، مستمتعاً بعناصر المفاجأة الحقيقية والبناءة للأشخاص، مشاركاً في احساساتهم، في خبراتهم الداخلية. ظاهرياً فإن اختيار هذا الطريق الوجداني -على سبيل المثال - ما يسمى بآثار الفوص لدى بعض المسرحيين أو التعرف لدى البعض الآخر agnórsis إذ يظل نائياً عن الإبعاد، ليقف إلى جانب المشاركة العاطفية. ومع ذلك فإن هذا التمازج خادع: فهذا التمسك السردى لا يثير دهشةً وذهولاً لدى المشاهد، إلا يكون مزعجاً لجمهور يفهمه كملح اصطناعي ويعيد عن التقاليد الخاصة بالمسرح الطبيعي-الخيالي القائم على مفهوم حقيقى للمسرح؟ وعلى العكس فإن المسرحة تثبت أنها تتضمن إدخال السارد في دراما، كوسيط لوضع اتصال أكثر مباشرة بين العرض والمشاهد، يصب دائماً في أبعاد، كإدخال غريب للمؤلف في عالم لا يمت إليه ظاهرياً.

ورغم أن الخطاب المسرحي يتميز بأنه موضوعي، فإنه يشكل داخل عملية الاتصال الدرامي، بين المنصرين المبالغين في الخيال اللذين يتدخلان فيه، المؤلف والمشاهد، مستوى وسيط يعبر الشخص من خلال صوته الذاتى، دون أن يخفى أحد خلف ظهره، فقط السارد يستطيع أن يسمح لنفسه بفعل القول بدلاً من الآخرين، منتصباً حينئذ كمتكلم أولى و أخير إلى حد ما هذا الصوت الرسمى يجب أن يفهم، في البداية على أنه عنصر وسيط بين الرسالة الكامنة في العمل ومتلقيها، نبيقى للسارد وظيفة تلقها بإخلاص من مصدرها التأليفى حتى مصيرها، القارئ-المشاهد الذى يجب أن يفهمها.

د. خالد سالم

مقدمة

يظهر تقاطع عدة نماذج خطابية، على مدى التاريخ، كعامل حاسم في تجديد الأجناس الأدبية: فعلى مدى القرون، في ظاهرة ألح عليها باحثين (١٩٩١، ٤٥١) والصفحات التالية)، نجد أن الملحمة تطورت وتمكنت من البقاء بفضل النقل المتكرر، ويفضل الصهر الدائم بين ما هو روائي وما هو غنائي، والقصة، في حالة بحث دائم عن أشكال جديدة للسرد، تمكنت من مزج ما هو روائي وما هو غنائي وما هو تأملي بحت، والممسر، من جانبه، أثرى بشكل كبير بالتبادل المستمر بين ما هو مأساوي وما هو فكاهي، بين ما هو ملحمة وما هو درامي. وفي هذا المناخ من "رعب في الآداب"، حسب التعبير الموفق لجان بوليهان Jean Paulhan، الذي ولد في فجر الرومانسية، تظهر تدريجياً في أوروبا في الثلث الأول من القرن، التظاهرات الأولى لما يزمع أن يكون الصيغة الدرامية الجديدة وقد شاع تحت تسمية المسرح الروائي، أو، حسب تظهير بريخت، المسرح الملحمة^١.

الصفحات التالية ولدت من الاكتشاف البعيد لبعض الأعمال التي قطعت الصلة مع الأول، المشتق بلا شك في الوقت نفسه من تعلم ثقافي قصير ومن "انطباع" ذاتي، كان لدى كقارئ ساذج للنوع الدرامي، فاهماً إياه على أنه طبقة شاملة ومجردة لم يكن لقواعده سوى أن تكون كونية. إلا أنني دهشت أمام التأكيد

١- عند الرفض الدائم للكثيرين من كتّاب القرن التاسع عشر مثل فيكتور هوجو في مقدمة..... وكرومويل، بسبب التصنيف الاسمى للأجناس الأدبية، بسبب القواعد الصارمة التي تُمرّف كل حالة، بسبب فرض مملكة البلاغة على الحرية الفردية للمبدع، فإنهم يلجأون إلى رأي جان بوليهان التمييزي في هذا الصدد.

من أن المسرح الإسباني في مرحلة ما بعد الحرب الأهلية، في قائمة يقف عليها مؤلفان كبيران هما بويرو باييخو وسامستري، استجاب وإن كان في وقت متأخر لميزة ما هو روائي، وبذلك يحل محل بيرتولد بريشت ويول كلوديل أو ثورتون ويلدر، بغية تمحيص ما في بلدنا مع عملية تجديد في كافة المستويات: الجمالي، النوعي، الشكلي، ولكن أيضاً في الفكرى، وعليه فإن جزءاً كبيراً من كتاب المسرح الذين تعرضوا للتحليل هنا، عبر مبدأ البناء الخامس، يهدف إلى تحريض المشاهد كي يتحرك من مقعده، وأن يتأمل العالم الذي يحيط به، وأن يكون له رد فعل أمام مسرح وحياتنا يحولانه إلى مشاهد جامد، وكلهم مسجلون، كما سيُرى، في سياق عام للغاية أدى إلى تغيير عميق في المفاهيم الدرامية الأكثر رسوخاً، تلك التي تؤدي بالضرورة إلى المسرح الطبيعي والبرجوازي، الذي كان سائداً في المسرح العالمي لمدة قرنين، وتفوس هذه المفاهيم في نهاية المطاف في شاعرية أرسطو. وقد أشار إليها جانيت Genette عند الحديث عن الكيفية المميزة للطريقة الدرامية، مشيراً إلى النموذج التوضيحي لمقدمة انتيجون (١٩٤٢) لأنوى Anouilh والأكثر براجماتية من مسرح بريشت بإدراج كليهما، على غرار ما سيحدث هنا، في مسيرة إعادة روى للدراما مما سيؤدي إلى رد حديث على الوهم الدرامي" (جانيت، ١٩٨٢، ٤٠٤-٤٠٥).

وعليه فقد حاولنا في هذه الدراسة وصف ظروف هذا التغيير، أسبابه، اللحظة التاريخية التي تقع فيه عملية قص novelización الدراما إلى (فيجانث Vigeant، ١٩٨٩). بعد ذلك تجاسرت على تقييم ردود الفعل الشكلية التي

تدخلها شخصية السارد في المسرح في إطار قاعدة يجب أن تُعد للحظات غير كافية، إن لم تكن غير مناسبة: عملية الاتصال، الفضاء، الزمن، البنية، الالتزامات المسرحية. وبطريقة موازية تم تطبيق استنتاجات الفصول السابقة على التحليل الدقيق لبعض الأعمال المهمة في مسرحنا المعاصر: "هجوم ليلي (١٩٥٨-١٩٥٩)" و"الحانة السحرية (١٩٦١)" لالفونسو ساستري، "القصة المزدوجة للدكتور بالمى (١٩٦٤)" و"التمساح الأمريكي" (١٩٨٠-١٩٨١) لأنطونيو بويرو بايبيغو... وفي كل الحالات حاولنا معالجة كل عمل من خلال خصوصيته، مع الأخذ في عين الاعتبار الجوانب الفريدة التي تميزه عن باقي الأعمال التي تم تحليلها.

اسمحوا لي ملاحظة أخيرة: الطابع غير المكتمل لكل دراسة يُلاحظ أكثر في هذه التي بين أيدينا منذ أن زعمت تقادى أن تتحول شخصية السارد إلى نوع من المزيج يحاول فيه إبداء بعض المهارات، والقارئ هو الوحيد الذي يمكنه أن يحكم على إجراءات النجاح أو الفشل في هذه الدراسة.

الفصل الأول

علم السرد والمسرح

منذ ظهور المند رقم ٨ من مجلة Communication ، منذ أكثر من ربع قرن (في عام ١٩٦٦)، نقطة إنطلاق المند من النظريات والمشاريع، حقق علم السرد مستوى من التطور يحسد عليه، ومع ذلك لم يستطع أن يتمكن من إقصاء وجود عناصر مهمة من الجدل^٢. وهكذا نجد أن البحث عن سيطرة نوعية على النظام تحول إلى عبء خيالي للغاية بالنسبة لهؤلاء النقاد الذين انطلقوا منقبين عبر تلك الطرق المتشابكة، وفي النهاية أدت تلك الصعوبة إلى انشقاق علم القص إلى فرعين أحدهما غير واضح، وهما ما ساعالجهما الآن.

ومروراً على تمييز أرسطو بين الملحمة والدراما، نجد أن بول ريكور Pual Ricoeur يتحرك، عند تحليل ثنائية المحاكاة-الأسطورة mimesis-mythos، في أطر واسعة ومعقدة إننا لا نصف السرد "بالطريقة"، أي موقف المؤلف تجاه "الموضوع" حيث إننا نطلق على السرد ما دعاه أرسطو بالضبط على "أسطورة"، أي تنظيم الأحداث" (١٩٨٣، ٦٢). يمكن الإشارة إلى ريكور Ricoeur هنا على أنه بطل سرد "موضوعي"، يقوم على تحليل المحتويات الروائية، على أنه نموذج رؤية حكاية مماثل "لطبقة شاملة" لكل تلك الصيغ المفهومة على أنها تمثيل حدث إذا قبلنا الحدث البسيط بأن نوعية السردية narratividad تكمن في حضور

٢- استخدم لفظ علم القص narratología لأول مرة في "قواعد الديكامرون" لتزفيتان تودوروف (١٩٦٩). ينظر إلى أعمال بريتس (١٩٨٢)، وسيفري (١٩٨٤) أو بال (١٩٨٠، ١٩٩٠)، وهم يقبلون هذه التسمية على أساس إشارة جيته (١٩٧٢، ١٩٨٢، ١٢).

حكاية، في سلسلة من الأحداث، وإذا لا يمكن نفي أنها تَقص حكاية في كل عمل درامى، يُفهم أيضاً أن المسرح مثل السينما أو مجالات المسلسلات المصورة، قادر على نوع من التحليل شبيه بالذى تتعرض له الرواية، لديه الاهتمام، مثلاً، باكتشاف بنى الحدث أو بتحديد زمانية القصة: "من وجهة نظر المشاهد، (...)" يقدم المسرح، فى أغلب الحالات، حكاية *fabula* يمكن تلخيصها إلى قصة *relato*. وهذه الحكاية تملك كل خصائص مجموعة الدوافع ذات المنطق الخاص، بحيث أن تحليل القصة يكون ممكناً، بشرط قيام العمل على قصة معاد بناؤها كنموذج روائى نظرى^٢ (بافيس، ١٩٨٣، أ، ٢٦). والتنظيم الروائى الكامن فى الشكل الحوارى الخاص بالمسرح يخضع حينئذ لمبادئ مماثلة لتلك التى تعمل فى أى قصة، بينما البنية السطحية للدراما تجمع الملامح المخصصة للنوع الدرامى.

وفى طرف نقيض نجد أن جيرار جانييت Gérard Genette لا يمتدح فى وجود محتويات روائية، بل فقط فى أهلية طريقة تمثيله، ويحذر من الخطر الذى قد يولده هذا الانحراف الكتابى (*glissement métonymique*) انطلاقاً من شكل مقلص -سرد حكاية، "سرد كخطاب (تدوروف، ١٩٦٦) أو "سرد محكى" (بريمون، ١٩٧٣، ١٠٢)- إلى محتوى غير مميز-حكاية مسرودة، "سرد كحكاية" أو "سرد محكى"... (١٩٨٢، ١٢). والطريقة والموضوع هما اللفظان اللذان أقيم عليهما الجدل (ماتيو-كولاس، ١٩٨٦).

٢- يدرس فيزر سيجرى Cesare Segre العلاقات بين النصوص الروائية والدرامية "... موقف وليك ووارين فى هذا الصدد مهم، فهما يتحدثن عن بنية روائية تحت تسمية "عقدة" للعمل المسرحى، وللقصة القصيرة أو الرواية (١٩٧١، ٢٠٢-٢٠٣) أو موقف سيجرى (١٩٨٤، ١٤-٢) ويال (١٩٩٠-١٦) اللذان يريان أن السرد والمسرح يتشابهان فى أن كليهما يديران عن سلسلة من الأحداث القائمة على علاقة سببية بعثة. ويرى جالك دييوا وفريقه (١٩٨٢، ١٧١ والتالية)، أن الخطاب المسرحى ليس إلا امتداداً للخطاب الروائى.

يبدو أن التاريخ يعطى الحق، جزئياً، إلى جانبتي في هذه المواجهة الجدلية. فمنذ القدم والمواجهة الشرعية بين الجانب الروائي من الخطاب والمحاكاة *diégesis y mimesis*، الملحمة والدرامية، "الحكى" و"المرض"، رواية ومسرح، كانت إحدى قواعد الشعرية الغريبة، ومع ذلك فإن الشككين مارسا تبادلاً غير محدود للأشغاف، والنمطاقات والعمليات، والقص الشفهي لحكاية كان يحتاج إلى لعبة مسرحية ما في عملية تحويل درامي كانت تحتاج إلى الإيماءات والمواقف والملابس^٤. وفي اتجاه معاكس استعارت الدراما، بشكل متنامٍ في القرن الأخير، العديد من تقنيات الرواية، مثل تقنية "الاسترجاع" *flash-back*، التركيب، التبشير، أو كالمساردين عندما يتحدثون خارج أو يتواجدون على خشبة المسرح^٥.

لهذا يجب اعتبار هذه الدراسة، نظراً لطاقتها "السيميوطيقى المتحول"^٦، ضمن نظام يمكن أن يطلق عليه "علم السرد المقارن" (جوست، ١٩٨٨)، نظراً لأنها تعالج جانباً حدودياً، السارد في المسرح، في وسط الطريق بين نوعين في تناضح مستمر، ومن الغريب أننا نندمج في عالم الدراسات الروائية، محاولين الاستفادة من اكتشافاتها، دون التخلي عن أن يكون هدف دراسة أولية ومباشرة

٤- انظر إلى هانوي، موشون وسلازك (١٩٨١): جنيف كالا-فريول (١٩٨٢) أو يوسف رشيد حداد (١٩٨٢).

٥- لفظة "دراما" يستخدم هنا في معناها العام، ليمتد كل نوع من النصوص الدرامية دون خصوصية شكلية أو موضوعية (سيلنج، ١٩٩١، ٢١).

* *intersemiotica* يضى علم اللامات المتداخلة فيما بينها حين تمولها أو بسبب تحولها من جنس أدبي لآخر مظاهر، أو من حالة كلامية لأخرى غير كلامية في مجال المسرح (المراجع).

أعمال درامية^٦. ويمكن حينئذ التماس المذر عند التطرق إلى صيغة
مختلطة في الكثير من الجوانب، اللجوء أيضاً إلى مفاهيم والأفاظ خاصة
بعلامات الدرامات^٧.

كل هذا يعنى، بوضوح، أننا انطلقنا في هذه الدراسة من مبدأ أن علامات
المسرح جزء مكمل للنظام السردي. فلنتأمل عنوان الكتاب "المسارد في المسرح"
وسنرى هروياً مقصوداً من المشكلة المعروضة في السطور السابقة. هذا يعنى
أننى لا أزمع استنفاد ظاهرة معقدة وواسعة مثل السرد في مجال الدراما، بل
أشير فقط إلى شخص منتشر في المسرح المعاصر؛ وللانتهاء من هذه المسألة،
حسب سكولز وكيللوج، فإن المسرحيات التي تم تحليلها هنا تقدم شرطين
مسبقين للجنس الروائي، "وجود حكاية وسارد للحكاية" (١٩٦٦، ٤).

إننى أعى المخاطرة الكامنة، لعدم التطرق إلى جوانب درامية معقولة وخاصة،
تلك التي تتعلق في نهاية المطاف بهذه الميزات العرضية التي أطلق عليها

٦- يجب الإشارة هنا إلى أن هذه الدراسة تتبع خلى كتاب إيفلنسياس فيخزو حيث نقرأ فيه:
"إن فرض صيغ جديدة لهيكلة المسرح المعاصر يؤدي بالضرورة في تقدمه إلى استخدام الأفاظ
ومفاهيم جديدة، قادرة على الحفاظ على ما هو خاص" (١٩٨٢، ٣٩٤). والأفاظ التي
استخدمها جديدة وموقفة في تطبيقها على الجنس المسرحي.

٧- وبالفعل فإن السرد والدراما يمكن أن يكون لهما أصل روائي مشترك إذا قبلنا أن الأدب
يبدأ بسرد حكاية (كوسلتر ١٩٦٨، ٢٣٧).

”مسرحية” *teatralidad*^٨. في هذا السياق يجب أن أشير إلى أن هذه الدراسة تتحرك في ”دائرة الإنسان“، وهدفها بالتحديد هو تحليل طبقة من الأشخاص وعليه فإن الرموز الخاصة بـ ”دائرة الموضوع“ ستعالج فقط عندما تكون مرتبطة بحضور سارد على خشبة المسرح^٩.

”السرد، على عكس المسرح، يقوم بالكامل على اللغة” (فريش، ١٩٤٩، ٤٢). فلتكن كلمات الكاتب المسرحي ماكس فريش مفيدة في إبراز الأهمية الجلية والفريقية للغة (المرض أو الممرض)، وكذلك، لم لا، للخيال، في هذه الشكل القريب للمسرح مع سارد. إذا كان الشخص في المسرح دائماً ”إنسان يتكلم” (دورينمات، ١٩٧٠، ٥٤)، إذا كان خلف حضوره تختفى دائماً حكاية افتراضية، فلم يبق سوى أن نقول، مع تدوروف: ”إننا في مشكلة أشخاص-الحكاية” (١٩٧١، ٨٢).

٨- يمكن قبول أن القصة والدراما يتقاسمان مكوناً روائياً مشتركاً، على غرار ما يؤكد المشار إليهم أعلاه بالإضافة إلى غريملس وكورتيس، ويشكل خاص كلارمن بوييس نابيس عند نفيها قبول أن المسرح رغم أنه مكون من حكاية في بنية عميقة، فإن الفرق الوحيد بينهما يكمن في الشكل الحوارى الخاص بالبنية المسطحية للدراما، وعلى عكس ذلك، هناك عوامل كثيرة، تتعلق بكل المرض، بالتمثيل، يجب أن تؤخذ في الاعتبار. كقص أدبي، لدى الدراما أشكال مشتركة مع القصة: إنه حكاية، يعيشها شخص، في زمن وفي فضاء، وتظهر عبر علامات لغوية. يمكن دراسة هذه العناصر بالشكل نفسه الذي تدرس فيه الرواية. ولكن يوجد في النص الدرامي جوانب أخرى لا يمكن أن نتركها سيميولوجية القصة” (بوييس، ١٩٨٨، ١١-١٢).

٩- هذه الأنفاط تنتمي إلى باطيس، إذ يعين للمسرح هاتين الدائرتين من الملامت، تقومان على الإتمان والشئ، في ”personnage agissant” وفي ”décor passif” (١٩٩٧، ٤٧).

يجب أن يظل واضحاً من البداية أن هذا التحليل يقتصر على المجال المقتصر للنص المكتوب لعمل مسرحي، المرحلة السابقة على عرضه. لا توجد رغبة في هذا الصدد في التنازل أمام "الإمبريالية النصية" (بافيس، ١٩٨٢، ٢٥) أو إحالة اللغة إلى العالم الخارجي logocentrismo وهو ما اتهم به النقد المسرحي في العديد من المناسبات: بمد قبول فكرة أن النص يخفى درجة من "الفاعلية المسرحية" (virtualidad escénica سييرييري، ١٩٧٨).، تعمل كنوع من النوتة^{١٠} الدرامية التي تضع علامات الإحالة لفرجة مستقبلية، أريد استخراج من القراءة كافة العوامل الضرورية كي يتمكن مخرج مقترض من إخراج كل عمل. "المرض هو قراءة للنص الدرامي، يقوم بها مخرج ذو أسلوب محدد، هو نفسه يمكنه تغييره في لحظة أخرى، لأنه يقرأ النص بطريقة أخرى، مقدماً تفسيراً جديداً، أو لأنه يتبع أسلوباً مسرحياً مختلفاً" (بويس نابيس، ١٩٨٨، ٢٠٧). وأمام تغيرية عرض (أورتويا، ١٩٧٥)، فإن النص المكتوب سابق الوجود ثابت ومستقر.

والدراسة الحالية تختزل إلى مرحلة إعداد درامي، ودون زعم أي ميزة أو زعم تقديراً، تبني رغم ذلك المرحلة السابقة والشرعية لأي دعامة مشتركة لتلك التفسيرات التي تقام حول أي عمل مسرحي.

١٠- انظر باركو وبيرجيس: "كسيفونية لا تتحقق إلا على يد أوركسترا، في مسرحية واحدة، كامن في تقسيم النص للمسرحي" (١٩٨٨، ٩). هذان المؤلفان يتعاملان مع "الشاهد العظيم". إننا نتعامل إذاً مع عوامل "غلبة" (دي مارينيس، ١٩٨٢، ٧٨-٧٩) تجبر على إعادة بناء أو تشكيل للمرض المعنى.

هل يعنى هذا، فيما يتعلق بمواجهة مشكلة المتلقى للفعل المسرحى، أنه يجب استخدام مفهوم القارئ، مستغنيين بالتحليل الحالى عن الوجود الأساسى للمشاهد؟ إنها لمسألة صعبة، أخشى ألا يكون قد قدم لها حل مرضٍ من وجهة النظر النظرية. ورغم أن الأفكار التالية ولدت من قراءة نص مكتوب، فهناك يتم الدفاع عن فكرة أن المتلقى الأخير لعمل درامى يجب أن يكون دائماً المشاهد. وعليه فإنه عندما يشار فى الصفحات التالية إلى هذا المفهوم للشروع فى هذه الدراسة وصعوباتها مثل التحديد أو المسافة، فإننى أشير إلى الجمهور الذى يذهب كل ليلة إلى القاعة مما يفرح أصحاب المسارح، وهى عملية معقدة متغيرة، يبدو أنها خرجت عن الطوع بسبب تجانسها، إلى مرسل إليه مجرد، أو حسب ميكيل ريفاتير، إلى نوع من "المشاهد العظيم" archiespectador، كائن افتراضى فى كل الحالات، غير موجود سوى على مستوى البناء الفكرى، الخيالى، وبالتأكيد وسيلى نابع من النص نفسه، ويفترض له حد أدنى من الصلاحية فى فهم ما يدور على خشبة^{١١}. ولائحة المشاهد العظيم archiespectador، حسب ما يفهم هنا، ليس غريباً عن الأعراف المسرحية، نظراً لأنه قبل المشاركة فى عقد ضمنى يقوم على أساس ما أسماه كوليردج "willing suspension of disbelief"^{١٢}.

١١- للإطلاع على قارئ له صلاحية، قارئ تلريشى أو كامن، انظر كولر (١٩٧٥، ١١٨) وأندرس (١٩٨٥، ٢٧ والتالية).

١٢- يجب أن يؤخذ بين الاعتبار أن الحوار المسرحى "مصطنع"، خيال" مطلق، نظراً لأنه وراء خطاب الأشخاص تحققت لمبة تمثيل، لائحة خيال تقضى على أى أثر للفعل الفئالى الاعتيادى فى أى معادلة.

وخلال قرن من التجريب المتواصل يصبح بلا جدوى بدء أى دراسة فى مجال الدراما دون محاولة توضيح المفهوم الأساسى للتقاليد convenciones المسرحية.

وبالطريقة نفسها تبرز ألياً اتفاقيات اجتماعية، تقوم على الوفاق العام، تنتهى إلى الإحلال محل الاتفاقيات القديمة، الباطلة، فكل فن يقوم على اتفاقيات يتقاسمها المبدع والجمهور، تتغير كثيراً مع مرور الزمن. وهذه الحركة الدائمة بحثاً عن الأصالة المفقودة تتحول إلى المحرك الرئيسى لتاريخ الفن؛ وعليه فإن "قائناً يتخلى عن عرف فقط فى حالة اعتناقه أو إبداعه آخر، وهو ما يمثل القاعدة الأساسية للاتصال" (ويليامز، ١٩٧٥، ١٢). والاستخدام المحقر للفظ "تقليدى" convencional، على أساس أنه شئ عفا عليه الزمن، يأتى من المفهوم الرومانسى الذى كان "يدافع بقوة على حق الفنان فى الاختلاف، عندما يبدو له مناسباً، مع القواعد الموضوعية من قبل آخرين فى ممارسة فنه" (نفسه).

ومثلما يحدث فى أنواع أخرى من النشاط الاجتماعى، يُطلب من الأشخاص الملتزمين فى تمثيل أن يتبعوا تصرفاً خاصاً للغاية، وفى داخل الفضاء المادى للمسرح، كما رأينا، يجب أن يكون مسبقاً وفاق ضمنى بين المؤلف والممثلين والجمهور من أجل تفسير صحيح لمختلف اللغات الخاصة بالمسرح (بافيس، ١٩٨٢) ^{١٢}. والحدث المسرحى للإخراج يضع بين مرسلين (مؤلفون، مخرجون

١٢- نذكر أن، مع ديمارسى، "المسرح فن الرمز، فن العرف" (١٩٧٣، ٣٦٦)، وهو ما يتطلب للمشاهد جهداً لحل شفرة مختلف اللغات المسرحية. المعرفة، علامة للقواعد يأتى باستخدام لغة صناعية، تقوم على الاقتصاد الذى يسمح بمصدر معلومات معروف مسبقاً هذا بالإضافة إلى أن الأعراف قدرة أو مهارة مكتسبة: تكتسب طوعاً بالخبرة، عبر عادة، تصب عادة فى الروتين؛ من خلال الملاحظة المهمة بما يفعله آخرون وما ينتظر آخرون أن يحدث. والأعراف التى تحكم المسرح، رغم أنها قد تكون قد كتبت فى لحظة من التاريخ، يمكن فقط أن تفهم من خلال عملية كامنة فى التقاص، أى من خلال مساعدة عروض درامية.

عرض، ممثلون) ومتلقين (قارئ أو جمهور) عقداً ثنائياً سيحدد فهم المرض على أساس بناء مسبقي préconstruif فكرياً وثقافياً (ابرسفيلد، ١٩٨١، ٢٠٥). ومع ذلك يظل واضحاً حضور عناصر لهجية محددة مولدة للتوتر لأن المشاهد، من ناحية، ينتظر أن تتماشى المسرحية مع القواعد المتبعة، بحيث لا يصبح فهمه للنص معقداً، ولأن المؤلف، من ناحية أخرى، يمكن أن يحاول من خلال قته انتهاك القواعد المألوفة (زمن، فضاء، ملابس، إلخ) ويبعد إلى أكثر من هذا. ينشأ النزاع فقط عندما ما يفترضه المشاهد والتجديد لا يلتقيان إطلاقاً، وعندما هذا التناقض يجبر المشاهد على بذل جهد تفسيري كبير. وفي هذه الحالة فإن الاتفاق يكون قد تم التغلّى عنه ولهذا حدث تجديد، تغيير في قياس الأعراف^{١٤}.

ونظراً لأن التقاليد الدرامية تعتمد على اتفاق ضمنى، كامن، سيقفهم بسهولة وهو أن الطريق المؤدى إلى تحويلها ليس دقيقاً دائماً، وبالفعل ليس هناك خط فاصل واضح يسمح بتوضيح متى تقوم تقنية مسرحية بإثارة استغراب الجمهور، يمكن أن يعبدها "متكلفة" و"طبيعية" قليلاً، ومتى يثير تجريب مسرحي ثوري المديح الأكثر قوة، إن لم يكن الامتثال الأكثر سذاجة.

١٤- المقابلة بين تقليد وتجديد لا تختلف كثيراً عن المقابلة التي وضعها الشكليون الروس بين إضفاء الثقائية وعدمها . automatización - desautomatización انظر فوكيما (١٩٨٩). عملية التغيير هذه هي الأعراف شرحها جوس كتوالى أخاق من الآمال: قراءة عمل أدبي يثير ذكريات أشياء تمت قراءتها من قبل، تضع أنقارئ في موقف عاطفي محدد، وفي البداية تدعو إلى الأمل فيما يتعلق بالوسيلة والهدف اللذين يمكن أن يتبعهما القارئ أو يعتمد عنهما، الحياء عن توجهه أو إقصائه مسخرية (...). والنص الجديد يشير لدى القارئ (المستمع) أفق الانتظار الذي تمود عليه هي الصفحات السابقة والقواعد اللعبة التي يمكن أن تتنوع وتصحح وتعطل أو يعاد إنتاجها فقط (١٩٨٦، ١٧١، مشار إليه من قبل بافيس، ١٩٨٠، ١٧١).

يحاول راييموند ويليامز Raymond Williams، بالتعبير، وصف تعبيري بنية إحساس "باستمرار الخبرة من عمل خاص، ومن خلال شكله الخاص، حتى الاعتراف به كصيغة عامة، وبعد العلاقة بين هذا الشكل العام وحقبة" (١٩٧٥، ١٨)، ويكلمات أخرى، مجموع الأعراف والأشكال الجديدة المقبولة "عادةً" كإكتشاف شخصي، وبعد كمجموع إكتشافات شخصية، وأخيراً كطريقة أداء لجيل كامل" (١٩٧٨، ٢١). على أية حال وكما يشير ويليامز فإن بعض المؤلفين ذوى الطريقة المعترف بها تمتعوا على مدى التاريخ الأدبي بميزة إدراج اسمائهم داخل أقلية مختارة تمكنت من القطيعة مع التقليد "بتعديل المفاهيم القديمة وإدخال أخرى جديدة" (١٩٧٨، ١٦)، دون الوقوع من أجله في "الفراشة" أو "الاستمرارية الشكلية" التي تنتهي إلى تدمير نفسها. والإسهام المبقرى لأعمالهم ستثير حينئذ وضع بنية إحساس أوسع وتمزق البنية السابقة، وتاريخ الفن الدرامي يعكس هذا الصراع الخالد بين الأعراف العامة والأعمال ذات الطبيعة الخاصة، والمركة بين هذه المفاهيم وتلك الأقل قبولاً التي توصف بالفريدة^{١٥}، في هذا التفاعل القوى، تكون البداية على أساس تفرد لغوى عرضي idelecto spectacular، انحراف عن القاعدة، مشئت وعييم الاحترام أولاً، ليتحول بعد ذلك إلى نظامي، إلى أن يصل إلى القبول والاندماج في مجموعة جديدة من الأعراف العامة^{١٦}.

١٥- هذا التمييز يبين لدى مارينيس De Marinis

١٦- إذا تكررت هذه الانحرافات تتكرر، وهو ما يطلق عليه فيشر-ليشت "تفكك وخلق" شفرة جديدة، وهو ما يدخل في حيز العلامات والقواعد (المصرفية والدلالية والتداولية) التي تسبطر على إنتاج الأعمال الفنية (الإخراج) وهي كلمة في أعمال عنيدة (١٩٨٩، ١٢١).

ليس هناك سوى القليل من كتاب المسرح، على غرار ما قيل من قبل، منفردين لرغبتهم القوية في تمييز جوانب جوهرية من الجنس الدرامي، في عملية تاريخية معقدة وغاية في الأهمية ساعالجها في الحال. في فجر هذا القرن ظهرت أصوات ضد احتكار الشفترات من النوع الطبيعي التي حسبها يجب أن يبدو كل عمل قدر الإمكان شبيهاً بما هو يومي (الوهم الاحالي) -المسرح كمرآة للحياة نفسها- ضد مسرح الجأدة -البوليفار-، ضد الأعمال المحكمة الصنع "Pièces bien faite"، حسب معيار العقلاني المراجع، ضد المسرح البرجوازي أو العام السائد في المسرح الأوروبي^{١٧}. والنتيجة لم تكن أخرى سوى إعادة طرح محدد للحدث المسرحي. فموازنات المسرح الطبيعي، التي لديها، حسب دي مارينس (١٩٨٠، ١٣٥)، "الإخفاء الذاتي لأعرافها الخاصة، لتعطيها محل إعادة إنتاج الشفترات الثقافية للحقبة، بهدف تقديم درجة أعلى من الاحتمالية للمشاهد، وهذه الموازنات تكسر بإدخال شخصية الراوي التي، كما سنرى، تؤثر على الجذور النوعية للدراما.

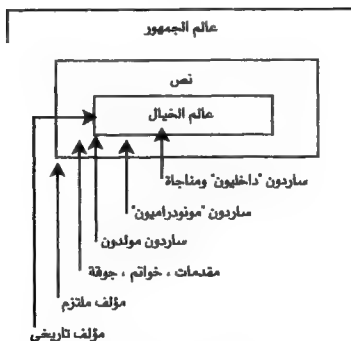
١٧- فرانيسكو رويث رامون (١٩٨١، ٢٠١) أطلق مسرح علم على نوع الدراما والمؤلفين (بيمان، رويث دي إريارتي أو كالبو سوتيلو) الذين سجلوا نجاحاً في تلك الفترة، على المسرح الإسباني، و"مسرح الهرب البرجوازي" ب (فيريراس، ١٩٨٨، ٢٨): بناء أدبي معني به، كوميديا، غياب النقد، الطبقة البرجوازية كبطل، الملل في الحبكة، والاكفاء، هي بعض الميزات الخاصة بهذا المسرح الإسباني، وهو ما ثار عليه مؤلفون مثل بويرو وساستري.

الفصل الثانى
اقتراب أولى من السارد
فى المسرح: تعريف أولى

قبل أن أواصل يجب أن أحدد بطريقة أكثر دقة مجال هذه الدراسة. ففي إطار مفهوم السارد في المسرح تدرج مجموعة واسعة ومتجانسة من المعاني صنفها ريتشاردسون (1988, Richardson, ٢٠٩-٢١٠، انظر رسم توضيحي رقم (١):

١- ساردون داخليون (internal narrators) هم هؤلاء الأشخاص الذين يحكون لأشخاص آخرين، كالشاهد، ما حدث قبل أن يبدأ الحدث، أو ما يحدث خارج الخشبة.

٢- ساردون "مونودراميون" (monodramatic narrators) كثير من الأعمال الدرامية تتطور، كتوع من "عرض النفس" "spectacle de Soi"،



رسم (١) ريتشاردسون (١٩٨٨) .

من خلال الحديث المنفرد، المونولوج، المستمر لشخص أو لعدة أشخاص، عبر حوار منفرد يلخص حالة النفس " *L'état d'âme*، أفكار، آراء أو تعليقات، شخص يفترض فقط، أو، في كل الأحوال، يتظاهر بالتوجه إلى أحد ليس موجوداً على خشبة. ولفظ "مونودراما" مصدره واحد من أنواع المونولوجات التي وضعتها دوريت كوهن Dorit Cohn، المونولوج المستقل *monólogo autónomo* الذي طبقته أيضاً هذه المؤلفة على مسرح بيكيت "إنها صيغة لا توجد فيها حرب وجود داخل روح الناظرين، وقد توجد على الورق، وهي نادرة على خشبة المسرح" (١٩٨١، ٢٩٠). ورغم أن ريتشاردسون (١٩٨٨، ٢٠٢-٢٠٤) يقدم نماذج أخرى من بينتر أو ميلر، فإن المونودراما لهذا تعبير أقصى في بعض أعمال صامويل بيكيت، مثل *That Time*، وفيها يحكي ثلاثة أشخاص روايتهم عن الزنا، وفيها يسمع البطل في صمت صوته خارج السياق *off*، أو *Ohio* *Impromptu*، قراءة لرواية في ضمير الغائب يرويها رجل لآخر^{١٨}.

فلنتوقف عند التومين المذكورين. فقد تم الحديث عن التأليف المسرحي الكلاسيكي من الأبد، فبالفعل، سارد " *récitant* عندما يقوم شخص، بطريقة عامة، في إطار حوار ببداية قص الصراعات أو المواقف التي رغم أنها لا تؤثر على الحكاية الرئيسية لم تقع على خشبة المسرح. ومن أجل حل مشكلة إفساح المجال في التمثيل لأحداث لا تحدث فيه، واحتراماً لقواعد الاحتمالية أو بسبب

١٨- انظر لاجلين (١٩٨٥) أو إسكوف (١٩٩١).

الصعوبات الفنية، لا تحدث أمام المشاهد (معارك، مبارزات أو غرق)، في هذه الحالة يتم اللجوء منذ القدم إلى طول ذكية مثل الـ "tiscopia مراقب فوق حائط أو برج يعكس للممثلين (والجمهور) ما يحدث في الخارج" (كايسر Kayser، ١٩٦٨، ٢٥٨) في المنظر الخارجي extra-escena. وأحلام أو رواية رسول يذهب ويحكي من الخشبة إلى مكان خارجي توسع أيضاً عالم خشبة المسرح، مخففاً عنها مواداً يمكنها، من ناحية أخرى، أن تحول التمثيل إلى شيء زائد. إننا في نهاية المطاف أمام لعبة مشهدية تقوم على المقابلة المجدية للغاية "داخل-خارج وحاضر-غائب" التي حلها بيريت غاييفو (١٩٧٥، ١٨٦). في الدراسة الحالية لن أعنى بهذا النوع من العمليات التي -باللجوء إلى "التمثيل الذهني للمشاهد"- تمتدعي "عبر كلمات حدثاً لا يمثل قط على الخشبة" (شيرير Scherer، ١٩٨٦، ٢٣٦)، حسب المبدأ الذي عبر عنه راسين في "مقدمة لبريطاني" "حكى الأشياء التي لا يمكن لها أن تتخذ واقعاً في الحدث: روة ما قبل الحكاية"، الممثلين في أشخاص يقضون تقريباً في هوامشها "، وشاة يستمعون البطل: رسل وسعاة يحكون ما يحدث خارج خشبة المسرح: متحدثون "raisonneurs" يقومون بدور الناطق بلسان آراء المؤلف: شخوص يقومون عبر خطابات "مستقلة" بتصريحات طويلة حول ما حدث دون أن يتمكن المشاهد من رؤيتهم. كما أننا لن نخصص اهتماماً كبيراً لدراسة النوع الثاني الذي أشار إليه ريتشاردسون، في تلك المونولوجات التي يقوم فيها شخص بالإعراب عن مشاعره بصوت عالٍ، في الوقت الذي يفوص في أقصى أعماق ضميره.

١٩- إننى أفهم "ما قبل الحكاية" أنها الأحداث التي تسبق على الخشبة ("دورينات"، ١٩٧٠، ٢٨): على سبيل المثال، "ما قبل الحكاية" في هاملت هي مقتل أبيه. ويرى دورينات أن ظهور هذا النوع من "الرسل" على الخشبة يحمل خطر إصابة الحدث الدرامي بالشلل بدرجة بالغة: ".

كل هذه الاستخدامات، المنتشرة في المسرح الكلاسيكي^{٢٠} تقل ملخصة في الاقتباس التالي لجيرار، أوليه وريجو: "إن فعل المسرح يمكن أن يوضع في منظورات الافتراضية والاسترجاع: الحدث لا يظهر عادةً على الخشبة في هذه الحالة، وحينئذ تحكى القصة الخيالية. والكلمة تحكى ما يحدث في ما هو لا يمثل وما هو متخيل بفضل قوتها على الاستدعاء. ودخول القصة المروية في المحاكاة يمارس تمثيل شخص يقوم بدور الحاكى" (١٩٧٨، ١٥٢).

ورغم أن ريتشاردسون يستخدم في تصنيفه هذين النوعين اللذين تحدثنا عنهما أعلاه فإن أول تصنيف له للسارد كان أقل بكثير، وهو ما يرى في صفحات سابقة: "بالإشارة إلى سارد على الخشبة. إننى لا أعنى الشخصيات التى تظهر لتحكى أفعالاً تحدث خارج الخشب - فال مواطنون غير المعروفين الذين ينشرون بكثرة مواد عرض في بداية مسرحية لشكسبير أو الرسول المصعوق الذى يخبر بالوفاة في المأساة اليونانية. وعوضاً عن ذلك فإننى أعين المتحدث أو الوعى الذى يصوغ أو يحكى أو يولد أحداث شخصيات المسرحية-، غور Gower، المصدر المشكوك فيه ومقدمة مسرحية شكسبير بيريكليس، أو هنرى كار Henry Carr، النفسية الدرامية خلف Stoppard's Travesties (١٩٨٨-١٩٦١).

٢٠- جيرو Guiraud (١٩٦٩) يعالج في مسرحية "فيبرا" لرأسين الوظيفة الأخبارية لبعض الخطابات التى تقدم، على لسان الأشخاص، للمشاهد هذا "الأحد الأدنى اللازم" (١٥٢) حول ما حدث خارج ما يراه. واللجوء إلى قتلهم شخص حاضر مسرحياً يحكى ما يراه، ويه يتم توسيع إطار الحدث ويدخل أشخاص خشبة المسرح وظيفياً ليسوا حاضرين جسدياً (ديث بوركى، ١٩٨٥، ٦٢) يقدم أيضاً أمثلة كثيرة من العصر الذهبي في الأدب الإسباني.

ومما سبق يستتج أن اهتمامه بهذه الظاهرة المسرحية، مثلما سيكون اهتمامي، يتمحور في النوعين ٢ و ٤ اللذين سأحللها الآن^{٢١}.

٣- ساردون مقدمون (ساردون إطار). أشخاص يظنون، في المقدمات أو الخواتم، خارج العالم الخيالي للعمل لمناقشة تفاصيلهم، منذ البداية أو النهاية. ومن بين وظائفهم توجد وظيفة وضع الحدود أو الأطر (لوتمان Lotman، ١٩٨٢، الفصل الثامن)، وهي معتمدة في بعض الأحيان بإحالة سلطة مشرعة (الله أو المؤلف) تضمن وتبرر بداية العمل^{٢٢}.

إنها ظاهرة أخرى متاخمة سنعالجها هنا: التقليد المجازي "للعرض" (exposition)، الذي يتلقى المشاهد من خلاله معلومات عن كيف يفهم ما سوف يُقدّم في الحال على الخشبة، بحيث أن اتفاق مسبق ضمنى بين المؤلف والممثلين والجمهور من أجل تفسير صحيح لمختلف اللغات الخاصة للمشاهد، اتفاق معهود يتحكم في تطور العرض المسرحي^{٢٣}.

٢١- إن إدراج أي نموذج لسارد كان قد لفت النظر عنه مسبقاً ليس العنصر المتناقض الوحيد في مقال ريشاردسون. وهكذا، كخامس نوع من السارد، توجد شخصية مؤلف ضمنى (implied author)، وكثير، شخصية المؤلف التاريخي، الشخص المتعلق بالمسيرة الذي يكتب النص. ولكن من الواضح، وحتى في حالة احتمال هذا الحضور في الاتصال المسرحي، فإن هذين النوعين لا يمكن أن يؤخذا في الاعتبار، في أي حال من الأحوال، في إطار مجموع الرواة.

٢٢- في لوبي أجيري Lope Aguirre (١٩٤٢)، على سبيل المثال. تؤيّننتي Torrente يستخدم، على غرار ما فعل في "الزواج الخادع" (١٩٢٩)، على سبيل المثال، نجد حضور "Fraute". إحلالاً للمؤلف، يلح على الطابع التاريخي لما يمثل، وفي الوقت نفسه بالطبيعة المسرحية للعمل كخلق خيالي: "يرى المؤلف أن من الضروري أن تتحول كلمته إلى التمثيل (...)

٢٣- هذا اتفاق ضمنى..

التقاليد "المجازية" في المسرح تتحكم في التصرف بين الممثلين والجمهور : إنها تتولى وضع التقسيم الملائم بين الخيال في المسرح وعالم الواقع الاجتماعي، ويشكل خاص، تتدخل بشكل حاسم في حدث أن الرسالة المسرحية تُحل شفرتها ويعاد حل شفرتها بشكل سليم من قبل المشاهد: "إنها المعاني التي يُقنع الجمهور من خلالها بقبول الشخصيات والمواقف ذات الصلاحية العابرة والمتاخمة للمسرح" (نفسه). ولهذا فضلت إلام Elam (١٩٨٠، ٩٠) أن يطلق "تقديمية presentacionales" على هذا النوع من الأعراف، لأنها تؤثر بشكل خاص على تحديد المسرح أمام الحياة اليومية. وبالفعل، منذ العصور الوسطى، فإن كتاب المسرح يواجهون مشكلة فصل المسرح عن العالم المادي الذي يحيط بهم، تحديد العمل كمعمل، المرض كمرض. بين التقاليد المستخدمة تدرج المقدمات والخواتم، المسرح في المسرح، التناجي los apartes وطرق أخرى للتوجه مباشرة إلى الجمهور هي، في حالة الراوي، تلفت الانتباه إلى الطابع الدرامي للعمل.

هذه التقاليد المرضية لها علاقة، بلا شك، مع السارد في المسرح، كما يفهم هنا. ومع ذلك جرى أن نشير إلى شخصية "مقدم" (prese nter) مجهول يشير من المقدمة حدود الخيال، كي يدخل بعد ذلك العمل مع وصف مفصل من الحكمة، ليس مساوياً دائماً لوصف سارد، لسببين مكملين: أولاً: لأنه داخل بنية عمل، يظل تسخله، على خلاف السارد، شبه مبهمة دائماً، مبهمة كاملاً عن مجموع يتطور بحرية، بعيد عن أى وسيط، ولأن وظيفته، محددة بالفضاء المنفصل والمقلص من مقدمة أو خاتمة، ليس لها بالضرورة أن تكون وظيفة إنتاج

نوع من التأمل في الحدث الدرامي، مثلما يحدث دائماً مع ظهور سارد على خشبة المسرح، بل يمكن أن يكون العكس، حسب ما تول به لام: "Elam في الواقع يعني تأكيد الإطار بواسطة لفت النظر إلى سهولة التمثيل" (١٩٨٠، ٩٠). يتحدث لوئان Luzan، في ١٧٣٧، في كتابه "الشاعرية" عن صنعة المقدمات "المخفية" التي من شأنها أن تسمح بتقديم أخبار إلى الجمهور عن ظرف ووظيفة اشخاص الدراما، كاشفةً هكذا عن خداع التمثيل (١٩٧٧، ٥٢٤٢-٥٢٤٠). وكمودج مقدمة "صناعية" يمكن أن تكون مسرحية شكسبير ترويض النمرة (انظر أيضاً، إليس-فريمور، ١٩٦٤، ويلسون، ١٩٨٤) رغم أن هذا الطريق يمكن مراجعته في أيامنا^{٢٤}.

٢- ساردون توليديون (generative narrators) شخص ما، على خلاف التصنيفات السابقة، يولد عبر خطاب عالماً درامياً يسكنه أشخاص آخرون في ظرف مختلف "كائنيًا". وهذا هو النوع الذي يهمني أكثر. في بحث ريادي، منسى في المراجع التي تناولها ريتشاردسون، أبرز إدوارد جروف Edward Groff، الظاهرة التي - في الوقت نفسه قصة هنري جيمس أو جيمس جويس، كان يعتمد عن "الراحة" المسهلة التي تم الحصول عليها من استخدام العلم بكل شيء روائي لمواجهة إبداع "أعمال دراما ذاتية"، وفيها تقف وجهة النظر في

٢٤- يمكن أن نفكر في مقدمة أليسيو Alesio الحديثة للغاية وهي لإيجناثيو جاريثا ماي وكورسها يتولى مهمة واضحة وهي إثارة اهتمام المشاهد بخلق جو من الخيال الدرامي: "أغلقوا، أغلقوا العيون! أؤمنوا... أو لا تؤمنوا. أحلموا. ومن جانب سحرنا الفقير، استمدوا للسفر..." (١٩).

الضمير الجامع أحياناً لواحد أو لأكثر من شخص- كانت الدراما الحديثة تجربتها أيضاً في ارتياد "عقول الشغوص في الإطار المسرحي، لوضع وجهة نظر محددة داخل ضمير واحد أو أكثر من الشخصيات، أو وضع حكاية درامية في فم سارد يمكنه أو لا يمكنه أن يتورط في أحداث المسرحية" (١٩٥٩، ٢٧٠، انظر أيضاً باركر، ١٩٦٦، ١٥٧). والموضوعية المصماء للجنس المسرحي كانت تلقى بشكل ما في أعمال، مثل "موت مسافر"، كانت تفرض على الفعل وجهة نظر محددة، مقلصة. وفي المسرح، مثلما في الرواية، يمكن أن نرى ذلك مع ساردين، على الخشبة، يعكون للمشاهد الأحداث التي سيراها ممثلة، بحيث إن التمثيل يكون فقط قصاً لما رآه السارد أو يرغب في أن يجعلنا نعتقد أنه رآه^{٢٥}.

لا يجب أن نتمسك أيضاً أن اللجوء إلى سارد على الخشبة يلزم فرض شكل وحيد للصوت، والقدرة الروائية العظيمة للمونولوج -بلا شك أحد أسباب ميل الدراما المعاصرة إلى الابتعاد عن الحوار- كانت قد أبرزت في العديد من المناسبات. ديبيورا آر. جيس Deborah R. Geis تذكر كيف أنه من السهل عبر المونولوج للكاتب المسرحي "هك"، تجزئة أو تحويل الزمن الحاضر الخاص بالخشبة إلى أشكال زمنية أخرى. ومرسل مونولوج لديه القدرة على ضغط الزمن، على تجميده، على التحريك كيفما شاء إلى الخلف أو إلى الأمام، واضعاً في المقدمة مفهوم الوقت من قبل السارد، والمونولوج يسمح بسيولة روائية أكبر

٢٥- يجب أن نأخذ في الاعتبار هذا الاقتراب الأولى من مفهوم السارد قريب من مفهوم جروف.

تبحث عن تخطي "الحدود النفسية للفضاء المسرحي" (جيس، ١٩٩٢، ١١) ويثير على المسرح حضور منظور وحيد أو وجهة نظر، لا تتردد جيس في وصفها "بالمؤلفية" *autorial*، "خاصةً إذا ما هو أو هي لمبت دور السارد" (١٩٩٢، ١٢). وتضيف أن المرجعية *autoridad* التي تسهم في التلاعب برأى الجمهور، في توجيه نشاطه لإعطاء معنى لما يشاهده.

في هذه الدراسة سيتم الحديث عن "سارد" في حين أن ما يحدث على خشبة "تمثيل درامي" للحكي الذي يفهم من سارد، وسيكون سارداً ذلك الشخص الذي يتولى قص ما يرى المشاهدون أنه يحدث على الخشبة: شخص وظيفته بكل بساطة هي سرد حكاية، مع خصوصية الخطاب الشفهي للأحداث (جنيت Genette، ١٩٦٩، ٤٩، ١٩٧٢، ٧١-٧٦) مترجم، في عملية "مسطقة متاهية" *transemiotización*، لشفرة شفوية إلى أخرى سمعية بصرية. والسارد يقوم بدور رئيس شعائر المرض، وظيفته هي عرض عمل مسرحي حيث يستمتع الأشخاص بدور المذممين، دون أن يكونوا في الواقع ناطقين *enunciadores* لرسالتهم الذاتية (دوكرو Ducrot، ١٩٨٤). وإجمالاً فإن السارد سيقدم نطق الشخص على أنه من إبداعه الشخصي، مهما كانت ضالة طبيعة مداخلته.

خارج العالم الخيالي لما هو ممثل، أو، على وجه الدقة، بخلق مستوى آخر ضمنه، فإن السارد يشرح ويفسر، "يشرح العمل، يفسر المرض، يدير الأشخاص الآخرين على خشبة المسرح". و"الخيال الدرامي" *la ilusión dramática*، القائم

على فعل مقدم مباشرة إلى الجمهور، دون وساطة المؤلف، يظل بهذا الشكل "متضرراً" لظهور شخص يقوم بدور مشابه لدور الراوى فى الرواية: من خلال تعليقاته، تلخيصاته، تحويلاته، سيجد المشاهد نفسه وسط صعوبة تحديد ما إذا كان يتكلم شخص فقط أو ما إذا كانت، على العكس، كلماته تنقل إلى الخشبة خطاب المؤلف نفسه. وفى هذه المجموعة تضم تشكيلة واسعة من المساردين تشمل ابتداءً من المبدعين المميزين، الأكله المخفيين الذين يسمح لهم "علمهم الواسع" معرفة ما لا يمكن معرفته بالتحديد عبر الوسائل الطبيعية" (بوث Booth، ١٩٧٨، ١٤١) حتى الأشخاص ذوى المعرفة المحدودة، المبعدين عن حكيمها فى الزمن و/أو فى الفضاء، الذين ينظرون إلى الخلف لإطلاق العنان للذكريات.

ومقابلة بينيستى Benveniste بين نوعين من الكلام enunciación يفيد فى تمييز الظاهرة المدروسة بشكل أفضل، الخطاب المسرحى بسارد، أمام نماذج اعتيادية أكثر^{٢٦}. ويرى اللغوى الفرنسى أن الخطاب هو كل كلام يفرض وجود متحدث ومسامع، ولدى الأولى نية التأثير على الآخر بأى شكل (١٩٦٦، ٢٤١). وعلى عكس ذلك فإن بنفينيست يعرف الحكاية "على أنها طريقة كلام تستبعد كل شكل لغوى يتعلق بالسيرة الذاتية" (١٩٦٦، ٢٢٩): مؤرخ صارم سيتحول فى هذه الحالة إلى سرد أحداث من الماضى فى صيغة القائب. والمسرح عادةً ليس

٢٦ - لمعرفة طرح أحدث لموضوع الكلام، انظر مانجينو Maingueneau (١٩٧٦، ٩٩-١٥٠) الذى أخذ منه كثيراً من الأفكار المطبقة فى هذا الفصل وسيرهونى Cervoni (١٩٨٧) الذى يدرج نقداً لأفكار بينفينيستى.

"تاريخاً" عملاً بالمعنى الذى وضعه بنفيسيت، بل هو "تقدم حركى لتقاطع فصول الخطاب" (سيريرى، ١٩٨١، ١٥٦). واستخدام سارد، خاصةً فى شكله المحض، يحول الخطاب المسرحى إلى تاريخى أو، بالأحرى، يقلص طابع الخطاب إلى كلمته الذاتية ويحيل خطاب التاريخ إلى ما يقوله فيه^{٢٧}. إنها "عملية المسرد المسرحى داخل الفعل الدرامى" * "diegesización de la enunciación" (بافيس، ١٩٨٢، ١١٩)، "كلام مبين" "enunciación enunciada" أى أن خطاب الأشخاص يبقى مؤطراً كمنتج، كمحتوى (تاريخ أو حكاية) لعملية خطابية سابقة معققة من قبل جهة أخرى، مرئية فى هذه الحالة. إننا، على أية حال، أمام نوع خاص من الفن الدرامى يقر بأنه نظام صناعى، يعرض كمنتج خيال، وجلى أن كافة الأشخاص سوف يواصلون استعمال تلك الضمائر الخاصة بالخطاب (إننا، أنت، الآن، هنا)، ولكن يظل فى المشاهد الوعى الواضح بأنه عبارة عن خطاب تم التعامل معه من قبل جهة متميزة، من توالى أشباه كلام هى فى نهاية الأمر ليست أكثر من جملة لا يحدث شىء على الخشبة كما لو لم يكن هناك وجود لشخصية السارد الذى يسيطر على كل شىء فى حياته.

٢٧- تناقض ظاهر: بنفيسيتى، فى الإشارة إلى التاريخ يقول: "الحق يقال إنه لا يوجد حيثذ أكثر من السارد" وتودروف، فى معالجة الصوت الروائى، يؤكد: "لا يوجد سرد بلا سارد". ولكن بنفيسيتى عندما يعرّف التاريخ يلزم الحذر عند الكتابة: "لا أحد يتكلم هنا. فالأحداث تحكى نفسها". إلا أن الأحداث لا "يمكن" أن تحكى نفسها، ويبدو أن لا أحد يتكلم فى التاريخ، ولكن يتكلم أحد بالطبع. من الواضح أنه لا يوجد سارد فى التاريخ على غرار ما خلف التاريخ يوجد سارد" (غارثيا بازينتوس، ١٩٨١، ٤١-٤٥).

* نعتقد أن هذه هى أقرب ترجمة لما يذكره بافيس بهذا الصدد فى قاموسه (المترجم).

مشكلة السارد، حسب ما سيتم تحليلها هنا، تشير أساساً إلى ما يطلق عليه جنيت Genette (١٩٧٢، ٢٠٢) صوت. هناك شيء آخر وهو الطريقة، أى تحرى الشخص الذى يتم على أساس وجهة نظره تنظيم بنية كل عمل، معرفة من يرى وعبر من نرى، وكى يمكننا الحديث مثلما فعل جنيت (١٩٧٢، ٢٠٦)، من تحديد البؤرة focalización، ليس ضرورياً وجود سارد على خشبة المسرح، رغم أنه عندما يحدث هذا الحضور، فإن الخطاب المروى سيكون عادةً مسلطاً عليه الضوء عبر شخصيته^{٢٨}. والرؤية من الخارج focalización externa، وهى معتادة فى المسرح، تميل إلى تمثيل الخواص الممكن ملاحظتها مادياً فى الشخص، فى فضاء، فى فعل أو عدة أفعال، وإن كان ذلك لمرات قليلة فى حالتها المحضة. وعدم تحيز الجنس الدرامى ظاهرى أكثر منه حقيقى، إذا ما أخذ فى الاعتبار قدرة التصوص المسرحية لتقليص حرية المتلقى، وفرض وجهة نظر عليه، والتلاعب بتلقيه (باركو وبورجيس، ١٩٨٨، ٨٧). فى المسرح "سرد مُبار" récit focalisé يتطلب حتى تنفيذ الفعل الشفهى للسارد^{٢٩}. عندما يستخدم سارد قدرة معرفة غير محدودة، عندما يسيطر على مشهد، إذا صح القول، بطريقة فاعلة عالمه المروى، فإنه سيتحرر من الرؤية الكلية الملم focalización omnisciente : وهى حالة "ملقن مدينتنا" أو "مغنى الدائرة".

٢٨- استخدم برووكس Brooks وهيلمان Heilman للمسرح صنف البؤرة focus، ظاهرة "توجيه انتباه القراء أولاً: إلى شخص، إلى موقف، أو إلى مفهوم، وتبعية اهتمامات أخرى فى المركز" (١٩٤٥، ٤٨). يشير غرووف إلى ثلاثة طرق لنقل/فرض وجهة نظر: تتابع الأحلام (حلم، حسب سترينجبيرغ)، تمثيل إيمائى لحالات العقل وسارد درامى.
٢٩- انظر تعليق سوزان غ. بولانسكى عن بويرو... (١٩٨٨، ٢١٥).

فى عدد كبير من أعمال بويرو Buero، تفرض وجهة نظر واحدة أو أكثر من الأشخاص (رؤية داخلية) (focalización interna)، بفرض هذا المنظور على الجمهور، وهو ما أطلق عليه دومينيك Doménech رقعة "حيل الانغماس efectos de inmersión" (١٩٧٢، ٥١) ^{٢٠}: "الظلام فى "الظلام الملتهب"، ضوءاء القطار فى "الكوة"، صمم جوياء أو الأصوات التى يسمعها المصور فى "حلم العقل"، الغرفة الفاخرة فى "المؤسسة" ... هذا المسلسل من العمليات التى يمكن العودة إليها فى ماكيت شكسبير ^{٢١}، تميز هذه المسرحيات كدرامات ذاتية. ومن ناحية أخرى فإن عملاً، وميللر يقدم خير دليل على استخدام هذا النوع من الأمور المهجورة غير الحقيقية (بال، ١٩٩٠، ٦٤)، يمكن أن تكون رؤية تيار الضمير لشخص، متحولاً حيثذ إلى focalizador مطلق (ويلى لومان أو كينتين): أحلام، ذكريات، أضغاث أحلام ^{٢٢}. فقط إذا نطق هذا الخطاب العقلى، أى يطرح شفويًا، يمكن الحديث عن سارد فى هذا المعنى الضيق.

-
- ٣٠- الألفاظ المستخدمة للإشارة إلى هذه الظلمة تختلف حسب المؤلفين. فبدلاً من efectos de inmersión يفضل إيجليمانس فيغو الحديث عن "dramaturgia en primera persona" (١٩٨٢، ٥١٩). وفى وقت قريب يبدأ جارتيا بارزينتوس من حدث أن المتحدث بضمير الانا primera persiona gramatical ليس له مكان فى نص مسرحى، وتحدث عن رقعة أكثر عمومية، رقعة "وجهة نظر الشخص" (١٩٨٢، ٦٣٣).
- ٣١- فى مشهد المادية فى ماكيت يمكن رؤية شبح بانكو من قبل البطل فقط، للمشاهدين يفرض شكسبير وجهة نظر واحد من شغوصه..
- ٣٢- فلنتذكر وهم انقسام توماس أو "stream of conciouness" عند ماريانو خوسيه دى لارا قبل موته بلحظات قليلة.

يرى دومنيك أن حيل الانغماس هذه "بدلاً من أن تبعد المشاهد، (يمكنها) أن تدخله تماماً في عالم الأشخاص" وهكذا كي يتمكن (المشاهد) من أن يمس الرسالة المساوية التي يُزعم نقلها إليها" نفسه^{٣٣}. ومع ذلك فإن استخدامها يمكن أن يؤدي إلى أثر مضاد، وهو إبعاد المشاهد عاطفياً عن المسرح عبر تحويله إلى سامع لحكاية، كي يكون رد فعله أكثر تأملاً، إثراءً وخصوصية. دافع رايس Rice (١٩٩٢) وجريم Grimm (١٩٩٢) عن فكرة أن آثار الانغماس هي مجمل تمرير واستغراب، على اعتبار أننا أمام مناورات تكشف المسرحية للمشاهد "مفتوحة ومنظورة" للدراما:

وخلاصة القول فإن المشاهدين سيلتقطون هذه العمليات بدخول، لامع بلا شك، للمؤلف في عالم الأشخاص الذي يفترض أنه مستقل^{٣٤}.

٣٣- إن غوص الجمهور هذا في الدراما، التثبت في المسيرة الدرامية لبويرو بايبيزو(دي باكو، ١٩٩٠، ٥٢، موراليدا، ١٩٩٠، يأخذ طلاباً بارزاً ابتداءً من "حلم العقل" (١٩٧٠)...

٣٤- عند الإشارة إلى الممى في "حفلة سان أوفيد الموسيقية". ولدى ماري ريس الرأي نفسه (١٩٩٢، ١٦).

الفصل الثالث

عن الإرشادات

فى أحد فصول كتابها "سيمبوتيقية مسرحية" الأكثر شهرة (Lire le théâtre) تصف آن أويرسفيلد Anne Ubersfeld طبيعة نص درامى على أنه الجمع بين عنصرين متغايرين: الحوار، ردود الأشخاص، من ناحية، ومن ناحية أخرى الإرشادات، الإشارات المشهدية أو الممسرحات didascalias (الفاظ تستخدم هنا كمرادفات، بمعنى تعليمات المؤلف إلى ممثلى عمله)^{٢٥}. يجب الإلحاح هنا على أن آن أويرسفيلد اكتفت بتحليل النص الدرامى نظراً لأن التقسيم، تجسيم الصوت هذا estereofonía، كما لاحظتم، لا يوجد فى النص المسرحى حيث يتحول كل شيء من لغوى إلى شفرات جديدة ومختلفة تذهب إلى أبعد مما هو شفهي خالص. وتضيف المؤلفة الفرنسية أن "التمييز اللغوى الأساسى بين الحوار والممسرحات يؤثر على (فاعل الكلام sujeto de enunciación)، أى مسألة من يتكلم" (آن أويرسفيلد، ١٩٨٩، ١٧، ينظر أيضاً ٢٩ و١٠٩-١١٠). وتقول أويرسفيلد حرفياً إن الصوت الذى ينتمى إلى "كائن من ورق" نطلق عليه شخص و، كما هو معروف، يختلف عن المؤلف فى الممسرحات، يتكلف المؤلف نفسه

٢٥- رومان إنجاردين Roman Ingarden (١٩٧٣، ٣٧٧)، ميكيل إيساشروف (١٩٨٥)، ٢٥-٤٠)، م. بفيستر (١٩٧٧، ٧١-٧٢)، ميشيل فايس (١٩٧٨). يستبعد من هذه الدراسة النصوص المشابهة paratextos الواقعة خارج (خارج النص حسب إيساكروف)، وهى متواردة فى مؤلفين مثل جيئه أو الفونسمو ساسترى: مقدمات، انتقادات ذاتية، ملاحظات للمؤلف، تعليقات موضوعية، توصيات سابقة على العرض.

بتوضيح من يتكلم فى كل لحظة: المؤلف يقوم فى النهاية برسم إيماءات وأفعال الشخصوس، وينسب إليهم "مكاناً للحديث وجزءاً من الخطاب". وتطيل أويرسفيلد فى هذه النقطة لتصل إلى أحد الأمكنة المشتركة للنقد السيميولوجى الحالى، الكلام المزدوج la doble enunciación الحاضر فى الفعل الدرامى: المؤلف يتكلم مباشرة فى الإرشادات ويتنازل عن صوته، فى الحوار، للأشخاص.

غير أن المسألة أكثر تعقيداً، عن ما تشير إليه أويرسفيلد، داخل النزاع بين مسرح ودراما. يجب الإشارة مبدئياً، فى دراسة الإرشادات، إلى المعلومات التى توجه خصوصاً للقراءة وإلى الأخرى الموجهة إلى توضيح فرجة espectáculo محتملة. وفى قاموسه المعروف يبدو أن باتريس بافيس ينظر الاحتمالين عندما يعرف الإرشادات بأنها كل نص ... غير منطوق من الممثلين ومخصص لتوضيح فهم أو طريقة تمثيل عمل" (بافيس، ١٩٨٣، ١١). وملائمة معارضة فهم -قراءة- وتمثيل -فرجة- نص درامى تصبح بارزة عندما تتطرق الدراسة إلى بعض المؤلفين المهمين، مثل أوجين أونيل، جورج برنارد شو أو جيرهارت هوبتمان، الذين يضعون عادةً فى أعمالهم إشارات مشهدية عالية الإعداد، وقريبة للغاية من ما هو روائى، مكونة من أوصاف فضائية غاية فى البقة والمهارة أو من ملاحظات نفسية عن شخص. وإرشادات "اختصاصى الجمال التام" وهو بايى إنكلان مليئة بالتعليقات والشروح "الجديدة" للغاية التى تثبت أن "السارد" يعرف

فعلياً وبلا نهاية أكثر من الأشخاص^{٣٦} . كلهم يتمردون على طريقتهم ضد واحدة من القواعد الأساسية للدراما التقليدية: هي المسرح لسنا واعين بتدخل حاكمي حكايات، ردود الأشخاص تظهر دون سيطرة، ومن المناقضة أن المؤلف، الذي شديد خياله النص، هي تلقائية ظاهرية يبقى تماماً خارج الحكاية التي أنجبها (ثورتون ويلدر، ١٩٦١، ١١٤). ولهذا فإن كاتب المسرح في مناسبات يلجأ إلى سلطة التعبير الأدبي كوسيلة لإعادة الاستيلاء على إبداعه، وبالطريقة نفسها يقوم الشعراء أو الروائيون في أعمالهم بالتحديد على العناصر التي تسمح للقارئ بالاعتراف على طابع أسلوب شخصي^{٣٧} .

فلنخص في البداية. يشير: إيساشروف Issachroff عند تصنيفه للإرشادات في المقام الأول إلى تلك التي توجه بشكل قاطع إلى الفنيين أو إلى المدير، وهم المسؤولون عن التمثيل وهم يمثلون القارئ الضمني أو المرسل إليه: هي التي يطلق عليها الممسرحات غير المقروءة (illisibles) التي، نظراً لكثرة الاصطلاحات اللفظية التي تقدمها، يفضل لها تسمية الممسرحات الفنية. وظائفها متعددة: اسمية nominativa (تحدد من يتكلم وإلى من)، نغمية melódica (كيف يتم

٣٦- "كثيراً ما يوضح لنا راوي مسرح يابى إنكلان، الذي يعرف أكثر من المشاهدين، أكثر من الأشخاص، الذي يعرف كل شيء، يوضح عبر تعليقات وشروح تلقى الضوء وتحدد العديد من التفاصيل التي يمكن أن تبدو بسيطة لأول وهلة، لكنها على الأمد البعيد تسهل فهم جو العمل، الروح وفكر الأشخاص" (كالهرو إيراس، ١٩٧١، ٣٦٠-٣٦٢) .

٣٧- أجباً في هذا السياق إلى كلمات برنارد شو حول الطابع الأدبي لأعماله. (Preface to plays Unpleasant, ١. بودلي هيد، لندن، ١٩٧٠-١٨٧٤، ص. ٢٨.)

الكلام: نبرات الكلام، تصرف المتكلم)، مكانية locativa (تدقيق حول المكان المسرحي حيث يتحقق فعل الكلام: أثار أو لوازم)، سينوغرافية (إيماءة، إشارة، حركة، مظهر مادي، ملابس). والتفاصيل المبالغ فيها في أداء هذه الوظائف، وهو منطقي، من شأنه أن يثير التقارب بين المسرح والرواية، ويبدو مثيراً للفضول إثبات أن اللحظة التي تُعد فيها "حقيقية، موضوعية، درامية وطبيعية" أكثر، مثلما يحدث في بعض مسرحيات القرن التاسع عشر (تشيخوف، دون البحث طويلاً)، أخذ المسرح في السقوط "في الوصف النفسي وعليه في الوصف الملحمي" (بافيس، ١٩٨٣، ١١).

أبرز تيسار أولييا César Oliva الدقة والتفصيل اللذين عالج بهما بويرو بايخو الإرشادات، خواص مشتقة بلا شك من هوايته المبكرة للتصوير الزيتي وكذلك للمعرفة الواسعة لأجهزة المؤثرات المسرحية: "في جميع أعمال بويرو بايخو نجد أن الإرشادات ليست مجرد تعليمات للممثلين والمخرجين والفنيين: إنها أدلة شيقة لطريقة رؤية المؤلف للصراع وكيف يجب أن يراه كل الذين يتدخلون في المونتاج، والممثلون، على سبيل المثال، لديهم قواعد عديدة للتمثيل تبدو صوتاً للمخرج أكثر منه للمؤلف. وهو ما يقود إلى حالة غريبة للمخرج الضمني" (ث. أولييا، ١٩٨٩، ٣٣٦)^{٢٨}. وأمام مسرح "أدي" محض، يسجل بويرو بايخو في جيل جديد من المؤلفين الدراميين (كتاب مسرحيين، يسميهم فايس

٢٨- في "حالم لشعب" يلاحظ أولييا في الإرشادات دقة تصبح خاصة بباحث في تاريخ الفن يعرف حتى مقاسات الجدران (٤،٤٣ أمتار في الارتفاع) ويبدو أنه يزمع إعادة إنتاج النيكور" (٢٤٥-٢٤٦).

(Vais) كان يريد في أوروبا الخمسينيات أن يرد على حركة الإصلاح التي بدأها في مطلع القرن مخرجو المسرح بادئين في أعمالهم اهتماماً خاصاً بالعوامل المادية للتعبير المسرحي: النص بالنسبة لهم إخراج مكتوب "mise en scène écrite" وأسلوبهم أسلوب فني مسرح. ومنه يستنتج أن عمليات مونتاج أعمال بويرو بايخو يمكن أن تتحول إلى مسألة "وفاء محضة" (م. فايس، ١٩٧٨، ١٣٠-١٣١، ١٧٦).

إلا أن ليسار أوليها يبحث أيضاً في بويرو بايخو عن حضور شكل لفظي يضيف الصفة الشعرية على الإرشادات، "الاستخدام المدهش للكلمة الأدبية" (أوليها، ١٩٨٩، ٢٣٤) القائمة على سبيل المثال في آخر إرشادة من مسرحية "حكاية سلم": "يتأملان بعضهما البعض، منتشين، على وشك التقبل. الأبوان ينظران إلى بعضهما البعض ويمودان لمراقبتهما. يتبادلان النظرات من جديد وملهاً. نظراتهما مشحونة بالكآبة. التقيا في بئر سلم دون أن يلامسا مجموعة الأبناء ولديهم الأمل." (٩٨، أشار إليه أوليها، ١٩٨٩، ٢٣٤).

من العدل أن نمتدح بأن -باستثناء الحالات المنفردة وغير المنتشرة التي تضيء فيها الصفات الحالة النفسية لشخص- لا بويرو بايخو ولا ألفونصو ساستري ولا، في رأينا، غالبية مؤلفي مسرح الجيل الواقعي يستخدمون تعليمات مسرحية من شأنها أن تسهل للقارئ تعليقات أو شروحات استطرادية حول جو أو تدرك التاريخ السابق لشخص. وعلى عكس بايى إنكلان أو جارتيا لوركا فإن لغة

الإرشادات لا تبدو متقنة برغبة في أسلوب، والألفاظ ليست منتقاة طبقاً لسمعته الفنية وأثرها الصوتي" (كانوا، Canoa، ١٩٨٩، ٩٧)، بل إن كل كلمة موجودة بموجب قدرتها (غير الكافية دائماً) لترجمة مختلف الشفرات المتعلقة بالتمثيل لقوياً. الاستخدام شبه المقصور على المضارع الدلالي، وغياب الصفات وصيغ التمجب واستحالة تجسيد العلاقات بين الأنا المرسل والأنت المتلقى في النص والتعبير بشكل مفتوح عن أحكام تقييمهم، وهذه بعض ميزات الأسلوب الحيادي الخاص بهذه الإرشادات الفنية، التي تحقق نتائجها، مع ذلك، درجة أدبية رفيعة. وفي المسرحيات يظهر بشكل مسيطر خط روائي عندما يحل صوت المؤلف محل الصمت (أو يصاحبها) بالحساب الدقيق للأفعال الشخصية؛ إننا أمام عملية الرؤية من الخارج focalización externa، المكونة من تمثيل خصائص شخص، فعل أو جو يمكن ملاحظتها سطعياً؛ السارد يرى فقط ما يمكن أن يراه مشاهد افتراضى ومجهول (بال، ١٩٩٠، ١١١). وهكذا يحدث في إرشادة " حفلة سان أوفيد الموسيقية: " (مرعوية، تتراجع كاترين. هو يطردها ويفلق بضربة قوية للباب. ويده على مقبض الباب يستمع لثوانٍ بعد ذلك يتهدد ويعود للجلوس، تاركاً عصاه بين ساقيه. يمرر يده على وجهه ويفلق عينيه. يسند رأسه على يديه. هادئاً أخذ وقته مقلداً يرسم أداچيو كوريللى، ترنيمة يكسب قوة. إنه عصبى. يرفع رأسه مهتزاً ويسندها على المسند، دون أن يتخلى عن الترنيم. الذراعان توعزان بأنها حركة من يمزف على كمان خيالى. (...) "

(١٥٥). كانت هذه فرصة ملائمة لفحص ديفيد نفسياً، إلا أن النص كما رأينا

يبقى في الحدود الضيقة للمعرفة التي يثيرها استخدام منظور خارجي عن الشخص. على أية حال سألح على تعريف المسرحيات، هذا النص ذو الاتساع والمدى المتوسع، على أنه كلام يرسله سارد أو مراقب خارجي ويكتسب معنى فقط إذا ما اهتم بقراءة النص المكتوب، مستغنياً عن الفرجة الممثلة (ستين جانسن Steen Jansen، ١٩٨٤، ٣٦٤).

وصورة مخرج ضمنى يمكن تطبيقها أيضاً على الفونصو ساسترى، وهو مسرحى بكل ما للكلمة من معنى، فلا يجب أن نفهم أنه بدأ في الخمسينيات إخراج أعماله بنفسه؛ سيطرته المميقة على تقنيات المسرح ستعمله، على غرار ما حدث لدى بويرو، على الإسهاب في الإشارات المطردة التي تشير إلى مختلف اللغات المسرحية (توزيع فضائي أو إضافة). مع زيادة العمليات الروائية (ساردون-معلقون، ملصقات، عروض) تتولى المستوى الإخباري-التمثيلي على الحسبة ذاتها، من المنطقي افتراض أن توسيع الإرشادات، وبشكل خاص في "مأسية المقددة"، يرجع إلى وفرة الإشارات المشهية^{٣٩}. ومع ذلك فإن ساسترى يكشف في نصوصه عن خلق حاد إزاء مصاحبة نظرة القارئ عبر المشهد

٣٩- انظر المقال الممتاز لبيريث بوى (١٩٩٣) الذي يواجه الهمد الروائي الحاضر في الإرشادات المسرحية، بفتح الأشكال التي يظهر فيها هذا "التكلم الدرامي الأمامي" -شبيه بالرواية في القصة- في أعمال الفونصو ساسترى : علم بكل شيء، ذاتية (في الصفات على سبيل المثال، موضوعية (رؤية مع المشاهدين) ويقدم مقطوعات روائية (مثل العناوين). وفي مقال حديث يرى إيساشروف، دون أن يستنتج براهين ذات ثقل، يرفض قبول الروائية الطارئة للإرشادات. (١٩٩٣، ٤٦٥).

المتخيل، عبر استخدام متواطئ مخاطب في الجمع: إننا، نريد أن نفهم، سنمى، سنرى. وفي نهاية "الرفيق الفامض" El camarada oscuro نجد أن الخطاب المسرح ليس خالياً أيضاً من الفوارق الفكرية الموجهة إلى القارئ: "ينزل الستار كإشارة على أن هذا العمل الدرامى انتهى بينما تستمر الحياة والموت" (١٤٨). وفي بعض المناسبات يسمح بشكل طفيف بلعب روائى حول استمرار التتابعات secuencias والإرشادات التى تستخدم فى الإغلاق والفتح، على غرار ما يحدث فى اللوحتين الخامسة والسادسة من "الدماء والرماد" La sangre y la ceniza حيث تقاطع جملة بشكل فجائى ("عندما يسطع الضوء...") ويعاد إدراجها فى بداية المشهد التالى ("إننا فى نوع من البهروم الكبير...، ١٧٥-١٧٦). ليست هذه هى البقايا الوحيدة ولا الأكثر وضوحاً التى تفرض تسرياً لما هو إيمائى نحو ما هو ملحمى. فى اللوحة رقم واحد من "الأيام الأخيرة لإسمانويل كنت" نجد أن الوصف الصافى والبسيط، للديكور تطول بنوع من الاستباق prolepsis التى يصير فيها ألفونسو ساسترى بحماس روائى إلى درجة تقديم تفاصيل من الخشبة تتضمن الموقف التالى: كذلك يمكن أن نقول إن الطقس سيئ فى الخارج، وإن أخشاباً تحترق فى مدفأة، (...) كل هذا سيهرى فى لحظة لأن الآن هناك ظلام واهتمام ضوئى للغاية بصورة كهل جثى -هو بالمناسبة كنت (27) Kant وساسترى من ناحية أخرى يعى تماماً المقابلة بين إبداع وحساب وتأثيرها على استخدام الإرشادات، بعضها يفيد فى التوضيح لشك حول طريقة تقديم المواد الدرامية، وهكذا فإننا فى اللوحة الأولى من

متأخر أكثر من اللازم بالنسبة لفيلوكتييتيس" يطرح تحدياً هو فى الواقع مستحيل لمخرج المشهد، نظراً للتراكم المبدئى للمعلومات حول الجو الذى تتطور فيه مقدمة العمل: إننا فى حانة تقع فى جزيرة صغيرة منعمية وسط الأطلسى، حيث يعيش سكانه القلائل فى جو ضبابى ويارد، يحاول الحصول لهم على بعض مراكب الصيد البائسة ومن دخل الرذيلة، بحيث إن الجزيرة، واسمها نولى Nhule (ينتمى بالتأكيد إلى الدنمارك أو بالأحرى لفنلندا) عبارة عن ميناء صغير يستخدمه صيادو سمك البكلاة الباسكيون -أو الفاسكيون إذا ما أريد- وفيه ماخوّر لابی صغير: أى أن صاحبه يعمل هذه الجنسية، رغم أن العملات، ثلاث، من الترويج، وكندية وأخرى من ألمرية (١٥). والمسخرية الراقية لألفونسو ساسترى تخفف فى الحال كرب مخرج المشهد ليوضح فى السطر التالى أن كل هذا وملاحظات أخرى أكثر يجب أن يدركها المشاهدون فى الثوانى الأولى من الحدث (نفسه). وقد تجاوز المؤلف بهذا التحدى حدود الدراما: تحول من سرد حكاية، مدرجاً إياها تفاصيل، ولهذا لا يستغرب القارئ الذى يقدم له معلومة كاشفة حول تكوين العمل مثل هذه: احتراماً للطبيعة الضيقة للتقديم الدرامى. يبدو أن ساسترى تخلى عن الملف السهل لسارد يحكى فى البداية هذه المأساة اليونانية (نفسه). نعم، إنه دور سهل، ولكن من المؤكد أنه الوسيلة الوحيدة لتعريف الجمهور بالكثير من الأشياء، الطريقة الوحيدة لخلق فضاء مستمدى أمامه، غير ممثل. وتنتهى الإرشادة بتعريف جلى لهذا البعد الروائى، الذى ينتهى إلى وضع الكلمات الأولى للأشخاص فى إطار: "ما ماهية حكايتنا؟ هذا هو ما

سنراه إذا ما حكيناه بطريقة ملائمة. مهما يكن الأمر فإنها حكاية تبدأ بهذه الطريقة (ص ١٦) .^{٤٠}

وعليه فإن الإخراج المسرحي يوضح الاهتمام المزدوج لتقديم إشارات وأوامر إلى المخرجين والممثلين من أجل الوصول إلى عملية إخراج صحيحة للنص (اهتمام نزوعي conativo) وتزويد القارئ بتيار إخبار زائد عن الشخص أو الأفعال أو الأجواء (اهتمام روائي). وفي الحالة الثانية، فإننا نجد أنفسنا أمام نصوص وراء النصوص metatextos يقوم فيها المؤلف بتفسير ما يفعله أو يقوله الأشخاص أو يقدم لنا معلومات مفصلة حول سوابق الأشخاص الدراميين dramatis personae : من الواضح أن في نهاية هذه الطريقة الروائية، قريب جداً لما يسمى في الرواية العلم الكلي omnisciencia، يحصل القارئ من النص المكتوب على أكبر قدر من الفائدة، بوضع نفسه في مستوى أفضل من المشاهد، تمنعه معرفته المحدودة من الوصول إلى هذا النوع من المعلومات. إنه، كما أشار ناقد، مستوى نصي وراء النص (توماسو Thomasseu، ١٩٨٤) يتجلى شفهياً في النص المطبوع، إلا أنه ليس مسموعاً أو مرئياً في النص المسرحي؛ ويدخله إلى جانب الإرشادات ستوجد نصوص صغيرة microtextos متنوعة مثل قوائم

٤٠- في حالتى بويرو بايخو والفونسو سلسترى سيكون من الصعب العثور على توضيح جلى لما يطلق عليه إيساشروف "إرشادات مستقلة"، مقصورة تماماً على القراءة. سأخذ على سبيل المثال ممسرحات ذات طابع فكاهى لخارديل بونثيلا وورميرو. استبهر رغم أنه بلا شك فإن الإشارات المتعلقة بمؤلفين يدرجون في أعمالهم نصوصاً تنهب فكاهتها في المرض المسرحي، إذ تبقى محفوظة للقراء، ويمكنها أن تتضاعف. لأمثلة أخرى من المسرح الإسباني لفترة ما بعد الحرب، انظر أبوين (١٩٩٢).

الأشخاص المسرحيين، الإحالات الأولية لموقع الفعل في فضاء أو زمن محددين^{٤١}، وملحوظات المونتاج، الاقتباسات، العناوين^{٤٢}، الملخصات البرهانية.

في الواقع فإن "الهمسة المسرحية للإخراج تجعل ممكناً للكاتب المسرحي الحديث (...) أن يملك العالمين: الدرامي والروائي"^{٤٣}. وطبيعة الإرشادات مزدوجة: لاثبتها، متافضة، إلى جانب أنها جزء مكون فريد في إجمالي خطاب خيالي (الدراما)، تشكل وسيلة تبادل بين النص المكتوب والمشهد، يؤدي إلى التعبير عن عدد من التعليمات العملية و"جادة" للفنيين المكلفين بالتمثيل، على جوانب متنوعة مثل الحركية أو خاصية المنظر المسرحي (ج. لايلو سافونا J. Laillou Savona، ١٩٨٢).

إن روائية الدراما، مثلما يتضح في قراءة هذه الرواية التي تتحول إليها أحياناً الإرشادات، تجبر القارئ على اتخاذ زاوية تقسيم أو تفسير مختلفة عند مواجهة

٤١- انظر إلى وصف الديكور الذي يقدمه بويرو في افتتاح مسرحية *Las meninas* (102-105) أو في حفل سان أوفيد الموسيقية (٧٢-٧٤) حيث تمتلئ بالإشارات العملية الوفيرة والمعلومات التاريخية. والإحالات الفضائية-الزمنية يمكن أن تكون مشعونة بحيرة ذات معنى، مثل التي ترى في الملحوظة الرمزية والمضادة للطبيعية في "المحيرة" لكارلوس مونيوت (٣٥).

٤٢- انظر العناوين التي لها علاقة بثريانتيس "الرحلة اللانهائية لسانشو بانثا (٩-١٠) أو التي في اللوحات السبع مسرحية "هجوم ليلي" لأفونسو ساستري، والمؤلف نفسه انظر الملحوظة التي تسبق "المنطقة" (٨٧٣-٨٧٤).

٤٣- "في الزمن الأول في تاريخ الدراما، نجد أن الإخراج المسرحي يصبح جزءاً جوهرياً في المسرحية" (هنريسون. *The changing Drama*، نيويورك، ١٩١٤ ص. ٧٨).

النص، بفرض طريقة فهم للعالم الدرامي. وحضور وسيط (سارد) يفتح احتمالات تلاعب أكبر للمؤلف بعمليات إثارة فهم للعمل. وبدون التلوث الحسى الذى يعنى الحدث المادى للتمثيل، فإن صوت الإرشادات يظل حراً، على سبيل المثال، لدفع أشياء معددة إلى مستوى الرمز، هذا بالإضافة إلى أنه قبل أن يتكلم الأشخاص فإن الإرشادات تحرض القارئ على خلق عالم مستقل تسكنه كائنات خيالية، وبذلك تسهم، كأطار، لخلق تعود رجوعى، يظهر فقط فى بداية الحوار فى المسرح. يجب ألا نسمى أنه إذا كان حقيقياً، على مستوى تعبير حالات الضمير، الرواية تتفوق على المسرح فى فن تقديم معلومات للقارئ، وأن الإرشادات تقيد كثيراً فى تعزيز هذا القصور، بإفصاح المجال أمام ترجمة لفوية لذاتية شخص من خلال صوت روائى. وفى مواجهة الطابع المتجزئ للنص الدرامى، ولديه "غيرة" من الرواية، فإن كاتب المسرح الإكمال ولهذا فإن الإرشادات هى الأداة التى لها أكثر من صلاحية بين ما لديه: الرواية، كما يشير آلن باديو، تفزو عالم الدراما، " تحت قانون مؤلف كان يريد أن يجعل كلاً من اقتراحه المسرحى " (١٩٩٣، ٦٥).

الفصل الرابع
المحاكاة والحديث المباشر:
عرض تاريخي مقتضب

إنها أزمنة مفعلة التي تصبح فيها السماء بنجومها الخريطة الوحيدة للطرق
المطرقة التي يجب السير فيها، وضوء النجوم هو الوضوح الوحيد للطرق!
(لوكاش، ١٩٧٥، ٢٩٧).

فيم تتكون هذه الثورة التي أشرت إليها في الفصل الثاني؟ للإجابة على هذا
السؤال ليس هناك أفضل من بدء الأشياء من أولها، ومن العدل الاعتراف في
البداية مرة أخرى بوجود أرسطو.

"إن الفرق بين الملحمة والدراما يشكل بصفة عامة لب فن الشعر (ستايجر
Staiger، ١٩٦٦، ١٠١). وفي كتابه فرق أرسطو، ظاهرياً وبطريقة قاطعة، بين
نوعين من العرض (محاكاة *mimesis*)، نوع مباشر أو صافٍ (مسرح) ونوع غير
مباشر أو غير صافٍ (السردي *diégesis/ narración*)".^{٤٤} والمعلم المميز بينهما هو
اختفاء صورة سارد: في الحالة الأولى: الحكاية تدور في الحاضر، بشكل
موضوعي، بفضل الكلمات والأفعال الخاصة بالأشخاص، "مناع العرض"،
كفاعلين *operantes* وعاملين *actunates* (١٤٨، ٢٣)، دون تدخل مباشر في
أي سبيل وسيط. "وعليه فإن المسألة تقليد لفعل جاد وكامل. (...). مجدداً
بواسطة أشخاص، لا عبر السرد" (فصل ٦، ٤٩ ب ٧٤). بينما "العرض" الملحمي

٤٤- "في الواقع يمكن بالميل نفسها تقليد الحالات نفسها برويها أحياناً أو بتقديم كل القلدة
كاملين وفاعلين" (الفصل ٣، ١٤٨، ١٩).

على العكس يعرض الأحداث على أنها وقعت في الماضي، بطريقة ذاتية، عبر شخصية وحيدة الصوت، صوت المارد، وهو دائماً مستعد كذلك لإصدار أى نوع من الآراء أو التعليقات على ما يحدث في كل لحظة.

ومع المواجهة المتطرفة بين النوعين، أكثر قانونية وعقائدية، فإن كلمات أرسطو تتحول بذاتها إلى قانونية قسلي: المؤلف الدرامي، مع كون الدراما جنساً موضوعياً من الظاهر، يظل غير قادر على إبداء سلطة على نصه، كي يفسح المجال فيه، بطريقة شفافة، أمام طرق تسهل الوصول إلى معناها، كي يمارس في نهاية الأمر سيطرة مطلقة على رد فعل الجمهور على عمله. ومع ذلك يمكن اعتبار خطورة هذه المقابلة الأرسطية بين الملحمة والدراما مخففة وتبدو حاسمة ظاهرياً. يلح باول ريكور Paul Ricoeur (١٩٨٣، ٦١-٦٥)، على سبيل المثال، على تقليصها، بالإشارة بنجاح إلى بعض فقرات "الشاعرية" التي يجبر فيها أرسطو الطبقات في الاتجاهين. وعن المأساة يقال إنها تجمع ميزات الملحمة نفسها (حبكة، طابع، تفكير ...)، وإن الفرجة كجزء مكون للمأساة هي العنصر اليعيد تقريباً عن الفن وعن قواعد الشاعرية ذاتها (٥٠ ب، ١٧-١٩). وينال هومير امتداح أرسطو بسبب قدرته على الاختفاء خلف الأشخاص، كي يتركهم يمثلون تحت اسمائهم، كي "يمثلوا الخشبة".

بعد ما قيل، سيسبب مفاجأة أقل الاعتراف بأن فن التأليف المسرح اليوناني ينأى بعيداً عن التكون من صيغ صافية، مغلقة. وينظر إليها أرسطو من خلال "نظام تفهيم مستمر" (كيتو، ١٩٥٥، ٥٧)، مكون من حضور طريقتي تعبهر

متتافرتين بينهما: صوت الكورس، الممثلة للاتفاق بين جماعة (polis) ، وطريقة الأشخاص الفرديين، وهى طريقة فريدة للنزاعات والمواجهات ذات الطبيعة الأكثر خصوصية. وهذه الثنائية أكثر بروزاً، مقارنةً بالكورس، بالإضافة إلى أنها تقوم بدور الناطق بلسان مجموعة بأكملها وتحبذ كثافة درامية-غنائية أكبر، تقدم بشكل خاص للشاعر "مكاناً يجرب فيه شعاعته.." (بولك، ١٩٨١، XXIX)، وهذه فرصة كبيرة "لإقامة اتصال أكثر مباشرةً مع جمهوره" (XXXI)، مع هذا المشاهد المثالى الذى يتكلم عنه شليجيل Schlegel. وإسهام الكورس فى البنية المرصية لمأساة، عبر مداخلاته المتوالية على هامش الحدث، إسهام أساسى. وفى بعض المناسبات يصل إلى السيطرة حسب هواء على أفعال الأشخاص، على توجيه عواطف المشاهدين نحو مواضيع محددة أو أحداث: إلى فرض وجهة نظر مجموعة على الأحداث. وأغامنون إسخيليس حالة متطرفة، وبالتالي نموذجية، حيث نجد أن سيطرة العالم الدرامى التى يبدونها كورس المعائن تظل واضحة، إلى درجة أن صوتها غير الشخصى يعطى انطباعاً بكونه عالم بكل شيء، نظراً لحجم معرفته بماضى الأشخاص، للمعنى العميق للعمل. قد يقال إن الكورس هناك فقط لخلق عالم خيال فيه "كل مداخلة تبدو مختارة من قبل كورس لتظهر للمشاهدين شيء ما يحول دون فهمهم الكامل" (هان لان، ١٩٧٠، ٢١) ^{٤٥}.

٤٥- يجب الإلحاح على أن الكورس اليونانى أداة ذات مرونة، يختلف بشكل كبير من مأساة إلى أخرى، حتى داخل أعمال مؤلف واحد.

في عصر النهضة، بينما كان أرسطو نقطة بداية أي فن درامي يريد أن يصبح دقيقاً، بدأ تفسيره على أنه المسؤول عن سلسلة طويلة من الوصفات والقواعد الثابتة، خالدة، مستقلة، إجمالاً، عن الزمن أو الفضاء التي كان من الضروري أن تتطور فيه، تحولت الأجناس الدرامية والروائية للارتباط في مقابلة صارمة وقوية. الإدانة التي وجهها أرسطو في "فن الشعر" لإدراج عناصر ملحمية في المأساة كانت نتيجتها تعريف الجنس المسرحي، تميزت بالتالي بغياب سارد يسيطر بطريقة ما على التمثيل (فصل ١٨، ١٥٦، ١٠). ومع ذلك فرغم أن فصلاً آلياً مفرطاً بين الجنسيتين كان يحمل في فقره، يتم التوصل شيئاً فشيئاً إلى مفهوم للدراما التي تتضمن تفاعلاً يتفوق على العناصر الدرامية والملحمية. شيلر وغوته يتطرقان في مراسلتهم، انطلاقاً من هذا المنظور، موضوع تميز ونقاء الأجناس الأدبية. واستقلال الأجزاء وتمثيل الأحداث المحددة في الزمن الماضي يبدوان لكليهما المعالم الأكثر تميزاً للملحمة، على عكس التسلسل السببي في الزمن الحاضر وهو شرط للدراما النقية (جوته، ١٩٨٣، ١١٦ و ١٢٠). ومع ذلك فإن جهوده لتعريف الجنسيتين بوضوح تظل بلا جدوى وهو ما يؤكد عليه شيللر، في رسالة بتاريخ ٢٩ ديسمبر ١٧٩٧، (غوته، ١٩٨٢، ١٢١). وجمالية شيللر، برفضه للمحاكاة *mimesis*، تطرح موقفاً "مضاداً لأرسطو" يصل إلى ذروته، كما سنرى، في الكتابات النظرية لبريشت^{٤٦}. من جانبه يحاول هيجل مراجعة فيها

٤٦- رسالة شيللر إلى جوته مؤرخة في ٢٦ ديسمبر ١٧٩٧.

مصالحة "للثلاثي الجيد"، المولود مع أرسطو وظل مهيمناً إلى عصر الرومانسية الألمانية، وهكذا، بدءاً من قاعدة أن التطور في المسرح ليس موضوع شكل صرف^{٤٧}، يحول الصياغة النظامية للفنائية والملحمية والدرامية إلى أخرى تتكون من طبقات متنوعة، مفهومة على أنها طرق تمثيل للواقع وتظل متعلقة بمختلف المواقف الاجتماعية-التاريخية لكل حقبة. ويرى أن الشعر الدرامي هو نتيجة التركيب الجدلي لنظرية الملحمة والمضاد للفنائية، لأن الموضوعية وبعد الأعمال الملحمية فيها تتبع من ذاتية وكثافة المشاعر الفنائية، بمد أن يمتصها السارد و"الأنا" الفنائية من قبل الأشخاص على الخشبة^{٤٨}.

إن فكرة أرسطو بأن المسرح كان يتطور، بطبيعته المطلقة، في إطار الدائرة المقلصة لما هو موضوعي، عبر حوار الأشخاص الذين كانوا يتحركون أمامنا، دون إمكانية الوصول إلى حيث كانت الرواية العالمية بكل شيء قد وصلت إليه في التحليل الداخلي للجوانب الأكثر ظلمة في "أرواح" الأشخاص، مما كان يجبر على إلغاء تلك المميزات التي تتطلب مكوناً روئياً، ويتقلص حضور شخص كان مسموحاً له، داخل الفعل، الإفصاح بتعليق جلي في ذاته. لكن، إذا كانت الدراما من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تمثل عالماً قائماً على العلاقات الشخصية. المسرة بهذا الشكل عبر الحوار، في نهاية القرن الماضي، حوالى عام ١٨٦٠، في أوروبا الفارقة في اضطرابات مستمرة، تحدث عملية تحول فنية طبقاً للفوضى

٤٧- يرى هيجل أن الملحمة تدلن للدراما بتحويل مشاعر الروح البشرية إلى موضوعية.

الاقتصادية والعلمية والاجتماعية تضرب حضارة الغرب الهزلة^{٤٨} . بدأ المسرح في إثارة الأسئلة حول كافة القيم التي كانت تعد مقدمة حتى تلك اللحظة، كل تلك البنى التي كانت تبدو خالدة. حوار المأساة الحديثة لا يزعم الإقناع، أو وضع مقابلة مهمة بين الأفكار والقيم رغم أنها غير مجدية في الكثير من الأحوال، التي كانت تدفع البطل إلى الاختيار أو التمثيل. وفي مسرحيات بوشنر Buchner أو كليمت Kleist نجد الأعراض الأولى لأزمة الحوار: عند تأملها، يفقد المشاهد "المقايضة الطبيعية والمباشرة للأفكار التي يجرب ويتفاهم البشر من خلالها" (ديمانج Demange، ١٩٦٥، ٢٢٩)، لأن الأبطال الجدد، وحدهم، غير قادرين (فلنفكر في فويتسك)، لا يتصلون ببعضهم البعض^{٤٩} . كل من تشيخوف أو إيسن أو سترينبيرج يتصورون أعمالهم من خلال موقف جامد estética يقع فيها الثقل كله على استدعاء الأحداث الماضية. وأعمالهم الدرامية تخلو من

٤٨- عن الطبيعة الأحادية-المنولوجية للحوار، انظر كلمات باختين التالية: "ردود حوار درامي لا تكسر العالم الممثل، لا تحول إليه مستويات تمثيلية، بل على العكس، كي تصبح درامية حقيقية تتطلب وحدة أحادية لهذا العالم. على الحوار في الدراما أن يكون من جزء واحد، وأى ضعف لهذا الطابع الأحادي يؤدي إلى ضعف في الدرامية، يتواجه الأشخاص حوارياً في الأفق الموحد للمؤلف، لمخرج المشهد، للمشاهد، وعلى الخلفية الصافية لعالم متوحد" (١٩٨٨، ٣٢).

٤٩- ليس غريباً أن نستخدم درامات تشيخوف كمثال لحوار الطرشان "الشغوص" (...) لا يسمعون بعضهم البعض، كل واحد يتكلم عن موضوعه، إذا كان لديهم موضوع، أو عن أشياءهم، أو يقولون كلمات بلا معنى (...) تشيخوف يصور طريقة كلام مجتمع لا يتحاور" (بوبيس نايبس، ١٩٩٢، ٢٦٥).

المغامرات، من كل أثرية : *effectismo* إنها أعمال عميقة في داخليتها، توصف فيها الصدمة النفسية بين الواقع الساكن ومثال ملاحق بلا نجاح. "إن مسرحية لتشيخوف لا تتخذ تمثيل صراع أو نظرية هدفاً أساسياً لها. العمل يبحث عن الإظهار، عن إعادة بعض أزمنة الحياة الداخلية قابلة للإدراك" (شتينر، ١٩٦٥، ٢١٨) ^{٥٠}. شخصوصه يحتفظون بموقف انتظار سلبي: يتكلمون عبر مونولوجات طويلة جداً، يعيدون عن الآخرين وعن العالم الذي يحيط بهم، لهذا يقيمون في منظورات عديدة، متفرقة، وذاتية بقدر ما هي يائسة، وفي النهاية تفرض عليها صورة موحدة شكلياً لـ"سارد" "ملحمي".

ولوكاش هو المفكر، بعد الإحلال محل هيجل، يؤكد بطريقة جيدة على عدم تقادى هذه العملية التي تصب في شكل درامي جديد. في كتابه "نظرية الرواية"، الذي ظهر في عام ١٩٢٠، يرى أن الشكل الملحمي بمفهوم حالته الحديثة، أي الرواية لدى فلوبيير أو دوستيفيمسكي، يعلن بفضل العمليات التهكمية والتأملية الخاصة بها، على أنها السبيل الوحيد القادر على إدراك المقابلة بين الفرد والمجتمع المحطوط من قدره، بين البطل الإشكالي والعالم (جولدلمان، ١٩٦٨، ١٧٧). وبطل رواية "يرحل ليُعرف"، يبحث عن المغامرات كي يوضع على المحك فيها، كي يجد جوهره الشخصي معتمداً عليها" (لوكاش، ١٩٧٥، ٢٥٦):

٥٠- شتينر بهذه الطريقة يبرر التراجع التدريجي للأساسة كشكل درامي، ويقدم لذلك أسباب محتملة تقدم البرجوازية، شعبية الرواية وتقدم الميولودراما. انظروا أيضاً مساهمة دومينيك (١٩٦٣) وسانستري (١٩٦٤) في تاريخ هذه اللحظة الرئيسية من تاريخ المسرح. سركازاك (١٩٨١، ١٠٩ والصفحات التالية).

وعلى عكس ذلك فإن بكل الدراما لا يعرف سريرة، إذ أنها تولد من الانشقاق العدواني للروح والعالم، من المسافة المؤلة بين النفس والروح (لوكاش، ١٩٧٥، ٢٥٥). على المسرح الآن أن يدرج هذه السريرة التي تكشف في رؤية متاملة مستمرة، إذا أراد أن يتكيف مع الأزمنة الحديثة^{٥١}.

غير أن بيتر سزوندي Szondi، على طريق هيجل ولوكاش وشتايجر^{٥٢}، يفرض لأول مرة واضحة، منذ نشر كتابه "نظرية الدراما الحديثة" عام ١٩٥٦، فكرة أن الشكل الدرامي ليس كائناً مجرداً، خارج الزمن والقضاء، بل إنه مرتبط بالمحتوى الذي يسمعه وبالموقف التاريخي والفكري الذي ينتمى إليه: "تقدم التناقضات الاجتماعية كمشاكل جمالية يحاول العمل الفني نفسه حلها" (هايس Hays، ١٩٨٥، ٧٧) وحله يمر بالضرورة عبر تمديدات على مستوى المحتوى وعلى مستوى الشكل، "في علم دلالات الشكل"، أي كشرط لعمل فني حقيقي، يجب أن يظهر الشكل والمحتوى الدراميان "حقيقيين"، وكلا المستويين يجب أن يتمتما بالأهمية نفسها أمام المعنى الشامل، مما يصب، بعيداً عن الطبقات النظامية والمعيارية والعامية، في عملية تاريخية historización للدراما. رغبة وصف

٥١- في "الرواية التاريخية" يقصص لوكاش الفوارق بين الرواية والدراما فيما يتعلق بمختلف رؤاهما للواقع التاريخي الخارجي. .

٥٢- أمام وجود "درامات ملحمية" و "روايات غنائية"، يمتد شتايجر، في ١٩٤٨، أن من الضروري التفرقة بين أسماء "غنائية"، "ملحمية" و "دراما" والصفات المرتبطة بها: التخصصات، الطبقات تكاثرت منذ القدم بطريقة كبيرة والأسماء غنائية وملحمية ودراما لا تكتفى ولا مع الكثير لتسميتها. الصفات غنائية وملحمية ودرامي، على العكس، يحافظ عليها كاسماء صفات بسيطة، يمكن أن يشارك أو لا يشارك فيها شعر محدد. ولهذا السبب يمكننا، بفضل هذه الصفات، أن نخصص عملاً بدءاً من أي تخصص (١٩٦٦، ٢٤٠).

الجدلية بين الشكل والمحتوى يميز، حسب بافيس، مبدأ أن "المحتوى الاجتماعي الجديد يتطلب شكلاً جديداً" طالما أن "المحتوى المكتشف من قبل كاتب المسرح يحتاج إلى شكل جديد للتجريب" (١٩٨٢، ٧١) بغية تقاضى تناقضاً محتملاً وخطيراً في الأسلوب: في الطرف الآخر يوجد خطر الشكلية كحركة مستقلة للشكل على حساب المحتوى. لخص هايس (١٩٨٥، ٨٧) نظرية سزوندى حول هذه الأزمة الحقيقية للدراما في عدة مراحل: (١) كانت الدراما تقوم على المنظور الموحد المتولد عن نشاط بين أشخاص يؤدي إلى سلسلة من الخبرات العامة لعدة أشخاص، (٢) الدراما الحديثة، مع ذلك، تتقن وجود أى وحدة بين الفرد والآخرين والجو المنغمسين فيه، (٣) لهذا يرى سزوندى ضرورة قيام سارد بإعادة تأهيل منظور موحد وينسق كل المعلومات عن الأشخاص (بريشت أو فيلدر) ^{٥٢}. إذا أراد كاتب المسرح إظهار العمليات الاجتماعية في مجملها، في تعقيدها، سيجد نفسه مضطراً لإدخال صوت، مثلاً يحدث في الرواية، وأن يعلق على الأسطورة وينظمها داخل حالة الأشياء الأكثر عمومية التي تتدرج فيها.

كل هذا الطريق المتتوي نحو التلاقى بين المحتوى والمضمون الملمحين، المعكوس بشكل جيد في أعمال سزوندى Szondi النقدية يفتح مجالات لا شك فيها للدراما، لكن السير عليها سنوات طويلة قبل الرواية الكلية: ماضٍ أو

٥٢- يربط هايس ظهور سارد بالأهمية المتنامية التي تمنح لشخصية مخرج المرض للمرحى (١٩٨٥-٨٧).

مستقبل أو داخل الأشخاص تبدأ في تشكيل جزء من المشهد^{٥٤} .
والمشكلة الخالدة لما لم تقل في الدراما، "وضوح" la explicitación الأفكار
والأسباب الأكثر خفاءً في الأشخاص أمام المشاهد، اكتشف اللاشموري، الذي
يعول الخشبة إلى نوع من "المعمل" الذي يجرب حول التوتر الدائم بين "الأنا"
وما لم يتم التعبير عنه"، يتم حلها عبر حضور مستوى خارجي على الأحداث
المثلة، صوت، من الخارج، على طريقة الإحلال للمحامي، يعلق، يصف، يتوقع
وأحياناً يخلق الحدث نفسه.

هذه "النسبية للمحمية" relativización épica أو المحمية epización،
حركة نزع الدرامية، تأكيد لممارسة المفهوم الهيجلي للأجناس كطبقات تاريخية
ولا نظامية، تحمل في طياتها انشقاق المركب síntesis المنظوم بين الفاعل
والمفعول به، الخاص بالدراما السابقة: أحد الأشخاص يتلقى ما يطرحه الأنا
للمؤلف والآخرين يتحولون إلى المفعول به في ضمير المخاطب. وعلى الخشبة
تأخذ في الارتسام ببطء صورة سارد. يذوب المفهوم التقليدي للدراما. ويبقى
واضحاً أن غياب سارد على المسرح لا يعد معلماً مميزاً لتصنيف الجنس الدرامي
بدقة. وعليه فمن الواضح أيضاً أن "النقاء" الدرامي، وهو مقياس حسب المعيار
الأرسطي، لا يحدد قيمة عمل ولا حتى كفايته المسرحية.

٥٤- القضية الرئيسية التي يعترف بها باختين للرواية هو "عدم قانونيتها" a-canonismo،
بعثها الدائم عن أشكال جديدة للاقترب من المالم. ويستنتج الناقد الروسي أيضاً أن هذه
الميزة يمكن أن تساعد في تطور أجناس أخرى، ويشكل خاص المسرح (١٩٩١، ٤٨٤).

ويقول سارزّاك Sarrazac (١٩٨١، ٢٤-٢٥) إن "الكتابة في المستقبل لا يجب أن تقتصر فقط على تغييرات مجتمعا: إنها التدخل في "تغيير" الأشكال"، في إشارة فن الكتابة الدرامية المتبصرة لدى بريشت. ولحسن الحظ هناك فنانون كثيرون فهموا الأشياء الجديدة التي يجب أن يقال بطريقة أخرى، فكل موضوع عليه أن يطور "مسرحته"، بتشفيل تلك البنى المناسبة له، وإلى هذه القائمة من المؤلفين الباحثين عن هندسة معمارية درامية جديدة تصبح ناجحة تسميتها الاستعمارية بالكتاب-الرواة *escritores-rapsodas* التي طرحها سارزّاك (١٩٨١، ٢٧١). والمسرح الراوي، الهجين بطبيعته، يمزج بنسج اللحظات الدرامية والمقطوعات الروائية إذا ألقى المؤلف الدرامي التقليدي أمام حضور أشخاصه فإن الدرامي-الساير يتكلم في المستوى الأول ليحكى حكاية لن يستطيع آخر أن يمتلكها دون تصريح منه تقدمه ميزة الكلمة^{٥٥}.

٥٥- سزوندی (١٩٩٤، ١٠٤-١٠٥) يقدم اسم جارتيا لوركا كمثال على أزمة المسرح هذه. و: نيت برناردا ألبا (١٩٣٦) "دراما الكرب" يرى فيها حالة فريدة في المسرح الأوروبي...

الفصل الخامس

**السارد لدى بيرتولد بريشت. والسارد لدى مؤلفين آخرين:
كلوديل، ويالدر، ويليامز، ميللر، مسرح نوو، ساستري ويويرو
بايغزو.**

بدأ انطونان أرتو وبيرتولد بريشت، اثنان من كبار مجدى المسرح الحديث، مع فجر القرن كفاحاً شديداً ضد المسرح البرجوازى، وهذا الكفاح، بلا شك، يمتد إلى يومنا هذا. وكلا المؤلفين يتصفان باهتمام ثورى فى مشاركة المشاهد، وهى مشاركة تقهم فى كل مرة بطريقة مختلفة. كان أرتو يرغب للجمهور الانصهار المطلق: "لقد لغينا الخشبة والقاعة إذ يمكن إحلال محلها بنوع من المكان الوحيد، دون فصل، ولا حائل من أى نوع، ويصبح مسرح الفعل. واتصال مباشر سيقام بين المشاهد والفرجة، بين الممثل والمشاهد ... (أرتو، ١٩٦٤، ١٤٨). من هنا كانت العودة إلى ما هو أقل من المسرح، infra-teatral، إلى الاحتفال، إلى "طقس وهمى عن عمد حيث لا يحتاج "الواقع" إلى تصويره" (أوبرسيفيلد، ١٩٨٩، ٣٧). تطلق أوبرسيفيلد على هذا الخيار "طريق رجوعى"، بمعنى تاريخى صرف، مقابل عملية "المسرحة" teatralización الخاصة بأعمال بريشت، التى يرمى من خلالها المشاهد بأنه "فى المسرح وليس فى مكان آخر" (المصدر نفسه).

وبالفعل فإن بريشت كان يطلب من جمهوره المشاركة محافظاً على تصرف مسؤول وتأملى. يتميز مسرح بيرتولد بريشت، مثله مثل مسرح الكثيرين الذين

اتبعوه^{٥٦}، يتميز قبل كل شيء بإرادته في جعل الجمهور عارف تام بالمعالين اللذين يتواجهان في الفضاء المادى والسحري لتمثيل، المسرح نفسه والحياة، الخشبة والقاعة: لمزحه على كسر التناظر القائم بين المنصرين: القاعة لا تتخلّى عن الخضوع للخشبة، المسرح يتمرد على المينوقراطيا *escenocracia* السارية بعد عقود من حضور المذهب الطبيعي. وما أطلق عليه بريشت، عن حق، المسرح "المطبخى-البرجوازي" أو بكلمات أخرى المسرح "الأرسطى"، "الأبوى"، ويسمى هكذا لأن "المشاهد كطفل في أقمطة" وهو بوساطته "لن يتخير في العالم" (أوبرسفيلد، ١٩٨٩، ٣٦) وكان يقوم على أساس الخيال المنهق عن التصادف الدقيق بين الخشبة والقاعة (الواحدة هي حقيقة الأخرى): الفن الجنيد الذي يعمده يحاول تحويل مثليته إلى جزء بارز في عملية الإبداع^{٥٧}. في مسرح "على الطريقة الإيطالية" كان يتعارض عالمان عبر هذا "الحائط الرابع" غير المرئى (بالبيه، ١٩٧٥، ١١). ولجمهور المسرح الملحمى، على العكس، نجد أن القاعة لم تعد مكان إبهار يمثل العالم: القاعة، الجمهور (بنجامين، ١٩٦٩، ٨).

يجب الإشارة هنا إلى أن مفهوم المسرح "الأرسطى"، الذى تعامل معه بريشت، يبدو في لحظات كثيرة، أسطورة أو أداة عمل لمفهوم دقيق وعلمى. ومعه كان يمين كل التقليد المسرحى الذى لم يولد بعد النيوكلاسيكية ليمنج واستمر

٥٦- جنير بالإشارة هنا إلى كل من ماكس فريش وفريدريك دورينمات.

٥٧- لتطور مفهوم "الخيال الدرامى" ونتائج "الهوربية"، انظر كوستلر (١٩٦٨) ومع خيال "الحلف الروائى" (انظر مارتينيث يونالى، ١٩٨٣، ١٧٨-١٣٤، أو بوثيلو إيبيلانكوس، ١٩٨٨، ٢٣٢-٢٣٥).

فى الفترة الطبعية، وكان بريشت يكرهه. وبالفعل ليس معقداً كثيراً مراجعة حضور أرسطو والدراما اليونانية فى نظرية وممارسة بريشت (ويليامز، ١٩٧٥، ٢٢٦، انظر هيش، ١٩٦١، ٩١). ونقد بريشت للدراما "الأرسطية" يقوم أساساً على مفاهيم "التشخيص" و"التطهير"^{٥٨} ويؤثر بالتالى على دراسة ردود فعل الجمهور^{٥٩}. بيدل بريشت وظيفة المشاهد، مقلدة وسلبية فى هذا النوع من المسرح، بمقتضياته النومة، فى بعد مشهدى، مفتوح ونشط، يعيد إرسال صورته الذاتية للمشاهد، لتصبح أكثر شفافية: الرجال يظهرون فى "عملية التكاثر وإنتاج مواقفهم" (ويليامز، ١٩٧٥، ٢٢٧). لا توجد إمكانية التشخيص، فقط يبقى بديل الوعى المتولد عن تحليل هذه الرؤية "المعدة" للواقع. كينيو Quinieu يستخدم لفظ "قياس وظيفى" للإشارة إلى وضع المشاهد فى مسرحية "الأم شجاعة" وفى المسرح الملحمى كله: "المشاهد يمد أنه مكان قياسى يريد أن يراه يعمل على المسرح ويفكر فى لعبة القوى المتعارضة فى الأم شجاعة والسيطرة عليها" (١٩٧٩، ١١٢). وعلى المسرح يتم سحب الجمهور للتعاون نقدياً فى هذا النوع من الأعمال المفتوحة عبر مختلف الحيل. هناك ممارسة مشتركة فى مسرح المؤلف الألمانى، تتعلق بخلق نوع منه "الابتماد الجمالى" بين المشاهد والفرجة، وهى استخدام سارد أو معلق. ويدخل بريشت هذه التقنية فى (الاغتراب)

٥٨- هناك مشكلتان تجملان نظريات بريشت صعبة. الفكر الدرامى لبريشت، المعكوس فى مقالات واسعة ومكثفة، يبتعد كثيراً عن الوحدة.

٥٩- مقارنة أوسع بين المسرح الملحمى والدرامى، انظر اللوحة الموجودة فى ماهوغنى (١٩٦٣، ٢٦-٤٧).

المشهورة *Verfremdungseffekt* التى تهدف إلى وضع الجمهور فى وضع مراقبة ونقد أمام العملية الممثلة، بالسماح له، فى كلمات أخرى، بكشف نفسه عبر هذه النظرة الملحمية للمسافة، فى الوقت نفسه يكشف عن وضعه فى المجتمع الحقيقى: يريد بريشت أن يخلق نوعاً من الضمير الجديد لدى المشاهد.

فى خلفية الإشكال الشهير بين لوكاش وبريشت حول مفهومين للواقعية، يكمن، حسب ماير Mayer، نزاع بين نوعين من التقاليد: "بالنسبة للوكاش: جوته، بلزاك، تولستوى. إعادة إنتاج للواقع (...) تشخيص مقدم. بالنسبة لبريشت: جريملسهاوسن، فولتير، شيلى، هاسيك. تشخيص للواقع داخل تناقضاته. عرقلة تشخيص عبر المشاعر ... (...) أدب التشخيص-أدب الإبعاد. أرسطو-ضد أرسطو" (ماير، ١٩٧٧، ١٢١). بيتر هاكس Peter Hcks تلميذ بريشت يذهب إلى أبعد من ذلك: هجوم بريشت موجه إلى شخص أرسطو التاريخى كرمز للفكر الاجتماعى المحافظ (ماير، ١٩٧٧، ١٢٢). ولكن فى اعتبار الحكاية، النادرة أو الأسطورة الخاصة بعمل على أساس أنها جزء الأكثر جوهرية، يلتقى بريشت مبدئياً مع أرسطو: "الأسطورة، حسب أرسطو، ونحن نتفق معه فى هذه النقطة- هى روح الدراما" (بريشت، ١٩٦٢، ١٧٧). وكما هو معروف فإن الجزء المركزى من الفصل السادس من كتاب "فن الشعر" مخصص لتفضيل الحكاية على الأشخاص، داخل الأجزاء الستة التى كانت، حسب أرسطو، تشكل مأساة (حكاية، أشخاص، تعبير فكر، فرجة وغناء. ويشير بريشت حرفياً إلى أرسطو الذى يرى فعلياً أن مبدأً وروح المأساة هى الحكاية (٢٨ ١٥٠). فى

الفقرة ٦٥ من "أورغانون الصغير" يقدر بريشت من جديد أهمية الحكاية (١٩٦٣)، (٢٠١). إلا أنه لو فكر أرسطو أن أهم شيء كان "بناء الأحداث (١٥٥٠)". وكما سنرى فإن بريشت يتحرك في الاتجاه المعاكس. وظيفة الشاعر الدرامى هي إظهار ما يحدث بين الرجال، مع الاهتمام بتلك الجوانب من الحياة التى من شأنها أن تصبح محل جدل أو تحويل. المسرح الملحمى يمين، بالإضافة إلى هذه المهمة الاجتماعية، المهمة، مجموع العمليات الجمالية الموجهة إلى إبلاغ المشاهد المعنى الحقيقى للتأدية: "المهمة الرئيسة للمسرح هي شرح الحكاية وتوصيل الأحاسيس عبر سبل الإقصاء المناسبة" (بريشت، ١٩٦٣، ٢٠٤).^{٦٠} وبهذا الهدف، تتحول الحكاية إلى مجموع المواقف التى يتخذها الأشخاص بينهم، وتصرفاتهم *gestus*^{٦١}، فتصل الحكاية أيضاً إلى سرد الأحداث عبر خطاب "Story-maker"، جزء مكمل ومهم جداً في نظام الإقصاء المعقد هذا، تحت صورة كورس أو مغنٍ. بيكس Beckés يصل إلى مقارنة مسرح بريشت مع الآلة الثقيلة لحكايات بلزاك، المليئة بأفعال غير تامة ومقطوعة في الكثير من الحالات من خلال تعليقات "النحن" السلطوية. (بيكس، ١٩٧٩، ١٠٤). والعمليّة هي التالية: (أ) إذا كان فعل المسرح الدرامى يتطور أمامنا في مضارعٍ تالٍ، في الملحمى نجد أن الحدث، متحولاً إلى حكاية، إلى ماضٍ، يمد بناؤه بشكل متقطع

٦٠- بريست في النقطة ٣٥ من "الأورغانون الصغير" (١٩٤٨).

٦١- بريشت، ١٩٦٣، ١٩٨.

عبر فعل الروى المبني من التناوبات (فرض على القراءة الشخصية) وتواجه
تهكمياً الفعل بشكل مبدع^{٦٢}. فليق واضحاً أن بريشت، مثل شيلر، يفهم العلاقة
ملحمة-درامة كقصد أو جدل، بعيداً عن الطروحات المتصلبة والمقصية (بريشت،
١٩٧٠ب، ١٢٥).

المسارد، وهو عنصر أكثر يقودنا إلى الصورة في "المرآة المعكوسة" *miroir renversé* أو "image-boomerang"، المكسرة من قبل دور *Dort a la opera de* *cuatro cuartos* وماهاجوني *Mahagony*، يسمح بتدمير التشخيص (*empatía*)
بين الجمهور والأشخاص على المسرح (بريشت، ١٩٦٢، ١٨٦)، حيث يتساءل
بريشت وفي مسرحه الإجابة قاطعة. المشاهد لا يجد نفسه متورطاً وسط الفعل،
والآن يتعارض مع الفعل، يجبر على اتخاذ قرارات، على إيقاظ نشاطه. ولإظهار
هذا يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار هذه الكلمات المقتبسة من خاتمة "صعود
وهبوط أرتورو وي المساومة" (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*)
(1941: أبيها الجمهور المحترم: فلنتعلم أن نرى، بدلاً من أن ننظر كالخراف وبدلاً
من أن نثرثر (...). عليكم أن تمثلوا (...). فلنتعلم أن نرى بدلاً من النظر كخروف
يذهب إلى المجزر" (١٩٤). أو هذه الكلمات التي تقفل على لسان "الممثلين"
المسرحية "التعليمية"، الاستثناء والقاعدة وتقوم بتوضيح تام للنظام البريشتي
للاستقراب هكذا تنتهي/حكاية رحلة./ لقد سمعتموها وشاهدتموها./ شاهدتم
المعتاد، ما يحدث دائماً./ لكننا نرجوكم شيئاً: / ما هو ليس غير مستعمل.

٦٢- التجزئة طريقة يمكن مراجعتها في الكوميديا الإسبانية في القرن السابع عشر، روثام،
١٩٨٠، ١٩٨١، ١٨٤) وجونس (١٩٦٧).

اعثروا على ما هو غريب/ ما هو عادي. اعثروا على ما هو غامض/ ما هو اعتيادي، ما يدهشكم./ ما هو قاعدة، انظروا إليه على أنه سوء استخدام./ وعندما ترون سوء استخدام/ ضموا علاجاً له^٦ (١٩٢). الأعمال الملحمية لا تقدم على أنها تامة وكاملة بل تنزل في كل لحظة في حالة ولادة *in statu nascendi*، من هنا كانت أهمية "التواطؤ البناء للمتلقي" (بافيس، ١٩٨٢، ٧٢)، مرسل إليه يقوم من خلال الاستخدامات والتفسيرات "بمصاحبة المؤلف خلال عمليات إنتاج" (دويلان، ٢٢٧)، بنية دقيقة ونهائية لتعديل العالم.

وفي هذا الجدل الدائم بين العمل والمشاهد، كلما كانت المسافة أكبر بين القامة والخشبة، يصبح أسهل إثارة التأمل المرجو حول الأحداث الممثلة. ولهذا فإن بريشت يعتمد من الواقعية، عن إعادة البناء الخيالي للواقع، من أجل اكتشاف آليات الخيال بالكامل، وكما يؤكد رولان بارت، بالنسبة لبريشت من الضروري وضع مسافة ما بين الدال والمدلول: وفي مجتمع معتوه، يجب على الفن أن يكون "anti-physis"، أن يكسر مع تقده أي احتمال للخيال: "على الشفرة أن تكون مجعفة جزئياً، فبدونه نمود للمسقوط في فن للتمهيد، في فن للخيال الجوهري" (بارت، ١٩٧٠، ١٠٦)^{٦٣}. والممثل-الساارد وحده، ربما الأكثر لفتاً للنظر، من هذه العناصر التي ترمع إلى إثارة القطيعة مع المفهوم التقليدي للشفرة المسرحية. على "الممثل الملحمي" أن يروى دوره، دائماً بواسطة "gestus" الذي يظهر شخصاً من الخارج، كشاهد محايد لأفعاله الذاتية، وهو في الوقت نفسه

٦٣- هيسوانثان (١٩٨٥).

فاعل (سارد) ومفعول (مسرود) وهكذا، ككائن ذى عضوين فى أزمة مستمرة،
يجب أن يتأمل المشاهد.

والمرححية التى تضم التوايا المحلمية لبريشت، حسب ما لخصها فى
الأورغانون الصغير^{٦١}، هى مسرحية "دائرة الطلبشير القوقازية" (١٩٤٥)^{٦٢}.
وهى عبارة عن مراجعة لموضوع عادى فى مسيرته المسرحية، ظلم مجتمعنا، فى
مناسبة عبر مثل عن مشكلة من يجب أن تنتمى إليه الأرض، ما إذا كان لمن
يملكونها أو لمن يعملون فيها. وبينت المسرحية تنوعاً لعملية مشتركة للمسرح
داخل المسرح: ومن أجل توضيح هذا المأزق الاجتماعى-الاقتصادى، يحضر
أعضاء كوليجوس دى جالينسك Koljós de Galinsk تمثيلاً للحياوات الموازية
لتعاسة غروتشى (جروشا الفصل الأول والثانى والثالث) والقاضى الفاسد
أزداك (الفصل الرابع)، كنهاية سعيدة ومهنية للأخلاق. والحكاية "المرعبة" يعلق
عليها سارد تعليق موضوعى فى ضمير الفائض، متخفٍ تحت شخصية "مفن" أو
"سارد" ذى علم مطلق.

فى افتتاحية الرواية يذكر المفنى، بطريقة فصيحة، ببداية حكاية (كان يا ما
كان ...): "فى غابر الأزمان، فى مرحلة دامية ... هذه الكلمات المبدئية
يستعاض عنها مباشرة بتمثيل الأشخاص على المسرح. وإبتداءً من هذه اللحظة،
وعلى طول العرض، نجد أن الرواية الأصلية تتبادل مع المحاكاة الثانوية فى

٦١- مادة "دائرة الطلبشير" مستقاة من أسطورة مينيية للى هسينغ تاو اقتبسها الشاعر
النمسواى كلايون (نوشيه، ١٩٦٣، ٢١) ..

الحكاية، لتحقيق بذلك تأثيراً "للمصندوق الصيني" وهو ما يشرحه ريتشاردسون على النحو التالي: "عندما يروي شخص حدثاً لشخص آخر، فإن فعل الرواية هذا يحتوى داخله أطول إطار محاكياتي لأشخاص الحوار. إلا أن هذا الحوار في ذاته تجسيد درامي لحكاية السارد للفعل المسرود- وهي مشكلة بالشهد المسرود على الخمشية" (١٩٨٨، ١٩٧).

وسارد "دائرة الطباشير القوقازية" ستعمل بطرق متنوعة^{٦٥}:

أ (يقدم إلى الشخص "مسرحة لا صلة لها بمشكلاتنا" (١٦)

ب (يتوجه إليهم عبر سباب " apsostrófes انظر حولك واثنت أيها الأعمى"، (٢٥)

ج (يعلق على الأحداث (اسمعوا الآن حكاية امتلاك ابن الحاكم، /وسترون أن الأم الحقيقية تم التعرف عليها ... ٩٦)، في لعب بالألفاظ يبرز المقابلة المثمرة بين رواية وتمثيل، في الوقت الذي يدخل فيه التنبؤ prolepsis الروائي، وهو تقنية إعداد أخرى .

٦٥- لا يخطئ، كما سنرى حالاً، فرنلندو دي تورو بتأكيده بصفة عامة على أن السارد البريشتي لديه وظيفة إحلال الصيغة المسرحية على الأفعال بواسطة فترة مروية، وهي وظيفة في الوقت نفسه تمنى قطعية التركيب الدرامي وعليه فإنه يعمل كمنصر إقصاء. هذه الوظيفة الأساسية يمكن أن تقسم إلى عدد من الوظائف الفرعية: أ) تلخيص الأفعال غير المسرحية. ب) إعلان أفعال، ج) إدخال أفعال، د) التعليق على أفعال، هـ) تقديم معلومات عن الخلفية (ماضي/حاضر) (١٩٨٤-٨٢).

د) يعرف كل شيء، أفكار وأسباب الأشخاص (اسمعوا ما فكرت فيه ولم تقله الفاضبة، ١٠٦)

هـ) يضع التشويق " suspense من سيحل القضية؟ من سيكون القاضى؟ واحد جيد أو آخر سيئ؟ المدينة كانت متشوقة، (٧١)

و) كما أنه يقدم النصائح للأشخاص المقربين من المغزى، على غرار ما يحدث في الدرس الختامي (أنتم، يا من سمعتم حكاية دائرة الطباشير، احترموا رأى الشيوخ، ١٠٩).

لقد رأينا في بريشت كيف تلقى العاطفة لدى المشاهد قدرته التأملية؛ ولهذا فإن أعماله تقلص العنصر المأسوي إلى أقل حد. في "دائرة الطباشير" يتدخل المبنى لتفادي هذه المخاطرة عندما يستطيع مشهد الوصول إلى كثافة عاطفية مفرطة. فلنفكر في نهاية الفصل الثالث عندما يحدث المد المنتظر بين جروشا Gruche وخطيبها سيمون: "جروشا تنظر إليه بياس، الوجه مبلل بالدموع" (٦٩). حينئذ يقطع صوت السارد، يكسر مشهداً رقيقاً بتعليقاته: "تعال كلمات كثيرة/كلمات كثيرة يصمت عنها/ عاد الجندي. من أين؟ لا يفصح عنه" (٧٠). وبيروايت، بمرضه للأحداث من وجهة نظر أخرى، يعيد للجمهور وضعه، بعد أن فقدته قليلاً، وضعه كمراقب-شاهد.

تمثيل "مبمد" هو تمثيل يسمح بالاعتراف بالشيء الممثل، ولكنه أيضاً يصبح شاذاً (بريشت، ١٩٦٣، ١٨٩). وهكذا فإن الحكاية parabola البريشتية في

دائرة الطباشير" تحقق، والسارد-المغنى-السارد narrador-cantor-rapsoda ليس غريباً عن ذلك، بعداً غريباً أمام عيون المشاهد. ومع وصول ما هو غريب، يحقق بريشت هدفه، وهو جذب الواقع المثل من دائرة فعل المشاهد، تقادى أن يرى المشاهد نفسه مقحماً في سير الأحداث دون إعطاء إجابة على الأسئلة التي يريد العمل طرحها، وهكذا دون إدراك معناه الحقيقي.

لم يكن الشكل الروائي موروثاً للمسرح "الثوري" الذي أشاد به بريشت. والمؤلفون التاليون خير مثال على ذلك.

بول كلوديل. من الغريب أن العلاقات بين بريشت والفرنسي بول كلوديل كانت بارزة: فتفس ديون الإعجاب (مسرح قديم، شكسبير، رامبو، مسرح نوه)، الثورة نفسها على مسرح "البوليفار" أو على أوبرا فاجنر يمثلان بعض الملامح المشتركة، إلا أنه في الاثنين يولد المسرح كمحاولة يائسة لوضع قناة لتناقضات الشاعر الدرامي مع فكرة العالم. ورغم أنه من الممكن التكهن بأسبقية كلوديل (لابريول، ١٩٧٢، ٢١٧-٢٢٠)، فإن تأثيره في مسيرة المسرح التالي عليه كان، بلا شك، أقل من الألماني. ومع ذلك فإن من الملفت للنظر أيضاً أن الأساليب التكميلية المستخدمة من كلا المؤلفين (تعليقات، نداء للجمهور، خلط ما هو سحري مع ما هو جدى)، أنهما متشابهان في الأسلوب التعليمي، إذ يلجأان للوعظ أمام المشاهد إلى متعارضين فكريين: السعادة الدنيوية في عالم ماركسي، في حالة بريشت، والحياة الخالدة، في حالة كلوديل.

في النسخة الكاملة من حذاء من الساتان "Le Soulier de satin" (١٩١٩-١٩٢٤)، وهو عمل معقد، "دراما تامة" ذات بنية متعددة ومختلفة، ذات

أبعاد كبيرة، توجد ملامح تستدعى الباروكي *theatrum mundi*، ونجد أن كليهما، كلوديل مثل بريشت، يريدان تفكيك آليات الخيال أمام المشاهد. والإرشادة الأولى تبين هذا الاهتمام "يقوم عمال تركيب وتفكيك المسرح *machinistes* بترتيبات ضرورية أمام عيون الجمهور بينما يواصل الفعل مسيرته" (١٤٩). في الاقتباس للمسرح، يمنح كلوديل أهمية أكبر لشخص كان قد قام بهذه المهمة في النسخة الطويلة: "L'Amnancier"^{٦٦}. والخطاب الذي يفتتح العمل على لسانه يريد تمويد المشاهد، مبدئياً، على نوايا المؤلف في الالتفاف على أكبر فضاء-زمني، كل شيء فيه ممكن: "خشبة هذه الدراما هي العالم (...) المؤلف يسمح بضغط الدولة والحقبة" (١٣)^{٦٧}. ودوره أيضاً هو الكشف، في سياق مستمر للجمهور، الأعراف المادية لممارسة إخراج، بهدف القطيعة مع كل أمل مسرحي (١٩٩٤-١٩٩٥).

وكثيراً ما يظهر التهكم في صوته، على غرار قيامه بالتعليق على سيطرته على زمن العمل: كي نعرف أننا في المسرح يمكننا أن نتلاعب بالزمن كالأكورديون، على هوانا، فالساعات تدوم والأيام متوالية" (٧٢٢). ويبقى

٦٦- العمل يمثل الحب المستحيل بين دون رودريجو والسيدة بروشيز في نهاية القرن السادس عشر أو في بداية القرن السابع عشر.

٦٧- انظر أرتو (١٩٨٧، اب، ٢٤، ٤٣). بيرتون (١٩٥٨، ٨٢) والصفحات التالية يتحدث عن هذا الفضاء في قطعة الزمن (*a split in time*) وهو أمر معهود في مسرح كلوديل.

الاحتمال الزمنى، فى كل الأحوال، مضى به من أجل الأهمية الشعرية للمبدع (لاندرى، ١٩٧٢).

وبلا خجل يكشف المعلن عن الحبكة (هو ييرا وإلا ستتهى المسرحية، ٧٣١)، ويقدم أيضاً المواقف، الديكور أو الأشخاص أنفسهم قبل أن يظهروا على المسرح. سيطرته على الممثلين مطلقة: "إننى أقدم لكم أم دون رودريغو. (...) استريحوا أين أنتم! انتبهوا سأبحث عنكم. من قال لكم بالمجىء؟ اخرجوا! اخرجوا! (١٩٩٥).

يميد كلوديل استخدام أساليب متشابهة فى عمل مكتوب لأول مرة فى ١٩٢٧، كتاب كريستوفر كولمبس "El libro de Cristóbal Colón"، دراما أحادية الشخصية monopersonal يبدى عنوانه من البداية نية ملحمية واضحة. وبالفعل فإن حكاية المكتشف، "الكتاب" الذى يريد حل كل الأسئلة، سيهكى من قبل الشارح أمام كورس من المخلصين، وهو ذو قدرة مفرطة مثل قدرة قس يهم بإلقاء قداس. وبهذه الكلمات، على لسانه، يبدأ التمثيل: "باسم الأب والابن والروح القدس" (٤٢). ويرد الكورس ("آمين"، نفسه) ويمد لحظة، يحاول الشارح إدخال مستمعيه فى المعنى العميق والكاشف للفعل، من خلال صلاة فريدة: "إننى أنضرع إلى الله القادر على كل شئ كي يمنحنى الضوء والصلاحيات كي أفتح وأشرح لكم كتاب حياة ورحلات كريستوفر كولمبس الذى اكتشف أميركا..." (٤٣). بدوره أيضاً هو تقديم السياق تاريخياً أو القطيعة مع الأمل فى اللحظات الأكثر توتراً.

والعملية التي يتعرض لها كوليمس بغية أن يقرر ما إذا كان مغامراً أو قديساً، تتحول إلى فرجة من الدرجة الثانية^{٦٨}. بعد أن نادى عليه الشارح والكورس في بداية العمل، ينقسم كوليمس إلى شخصين: كريستوفر كوليمس المتأمل والروحي (كريستوفر كوليمس ٢) يقف في مقدمة خشبة المسرح، إلى جانب الشارح والكورس، يراقب أفعال المتهم كريستوفر كوليمس (كريستوفر كوليمس ١) على الخشبة ويهذا يواجه اتهامات "L'Opposant" الذي يقوم بدور نائب قاس^{٦٩}. يشارك الكورس في جميع مستويات الأفعال ومهمته متعددة: يكرر طقساً كلمات أشخاص آخرين، إلا أنه يقدم أيضاً آراءً عن كوليمس تحولت إلى الخلف la Psoteridad^{٧٠}.

هناك بعض المستويات تصب في البنية المركبة، الباروكية، كمسرحية دينية، يتغذى منها "الكتاب": كتاب التاريخ، كتاب الخلود، الذي يريد أن يضع وظيفة كوليمس في مهمة خلق العالم، وكتاب الفرجة، الذي يقوم على ردود الفعل اللاحقة، التي هي الإيجابية أو الانتقادية، أمام قراءة للكتاب (لأبريل، ٨١-٨٢).

٦٨- من أجل مواصلة المقارنة نهن بريشت وكلوديل هناك رأى ج. م. سيرو (ألتيه، ١٩٦٨، ١٤٩).

٦٩- انظر مادلون (١٩٦٨-١٣٧)، مرصير-كلمبيش (١٩٦٨، ٢٤٢-٢٤٤) وغوييه (١٩٧٨-١٥٩).

٧٠- ومع ذلك في الفصل الثاني، ٢، ("جدل") يرى الشارح نفسه مجبراً على توبيخ الكورس، لأن لم يبق صامتاً كما كان يجب. بعض أعضائه يستغلون الفرصة كي يناقشوا حول بعض تفاصيل الرواية.

ويعنى كتاب كريستوفر كولمبس "احتفاء كبيراً بالفضل السماوى من خلال العرض المختص بسير القديسين لشخصية بطله، مع الرغبة المحمية فى الوصول إلى مسرح "انتقادى"، إلى دخول التأمل حول القوى الاجتماعية والفكرية التى تصيغ التاريخ.

ثورنتون ويلدر. فى مدينتنا "Our Town" (١٩٢٨) يمالج ثورنتون ويلدر عبر تقنية درامية جديدة حقاً، العلاقة بين ألقه تفاصيل الوجود اليومى وأى منظور خلود eternidad أو بالأحرى عدم الفناء immortalidad^{٧١} وغياب الستار فى بداية العمل واستخدام مسرح غير محدد أو نقص عناصر التوتر فى الحكمة هى معالم أخرى تسهم فى قطع الحلم الدرامى وكذلك فى المفهوم المسرحى الجديد الذى أدخله ويلدر فى "مدينتنا" واستمر بيهاء بشكل خاص فى "The Skin of our Teeth" (١٩٤٢).

وعنوان كل واحد من الفصول الثلاثة - "Daily life"، - "Love and Death"، - يميز هذا الحضور فى مسرحية الأشياء المبتذلة المتألمة sub specie aeternitatis، كمكونات أساسية لحياة إنسان، عادى . ومن أجل إظهار هذا الفرض التلميحى يلجأ ويلدر إلى شخصية ناطق بلسان ذات الأفكار، هو مدير خشبة المسرح "stage manger" أو الملحن، وهو بلا شك الشخص الأكثر أهمية فى هذا "السرد المزين" récit illustré الحقيقى (جوييه، ١٩٧٨، ١٦٠). هذه الوظيفة متعددة كما فى المسرحيات المشار إليها إلى هنا:

٧١- حول هذه النقطة انظر كارى (١٩٦٥) وكاسترونوفو (١٩٨٨) وكذلك هابريمان (١٩٦٧).

١) لا يجتهد ويلدر على الإطلاق في وصف المواقف الموجودة في "مدينتنا" على أنها "حقيقية" وهكذا جعلها معقولة أكثر أمام المشاهد. وعلى العكس فإنه يقطع العلاقة منذ البداية مع أي احتمال للحلم الدرامي. سينتكر الملقن الجمهور بشكل دائم، بغية تقاوى أي التزام عاطفي، بوجود مسرح يتأمل ذلك فقط، خيال مسرحي: "هذه المسرحية عنوانها "مدينتنا". كتبها ثوررتون ويلدر وأخرجها أ. (أو أنتجها) أ.... (أخرجها ب...) وفيها سنرى الأنمة ج....: الأنمة د.... والسيد ه.... السيد ز.... والسيد ح.... وآخرين عديدين" (٩) ^{٧٢}. والمساهة التي قدمتها فريجة السارد تسمح بإعادة بناء الدراما، بشكل مجتزئ، من خلال تقطيع العمل إلى مشاهد قصيرة، حياة جورج واميلي.

ب) السارد في "مدينتنا" يزود الجمهور بكل المعلومات الضرورية عن حياة قرية متواضعة، غوفرز كورنرز، نيو هامشير، مع تفاصيل مترفة: "اسم البلدة هو غوفرز كورنرز، ن. ه. بعد عبور خط ماساتشوتيس مباشرة: خط طول ٤٢ درجة ٤٠ دقيقة: خط عرض ٧٠ درجة ٢٧ دقيقة" (٩). يفتح الفصل الأول بالملقن الذي يتوجه مباشرة إلى الجمهور ليشرح له موقع المبنى الرئيسية في المدينة، ليخبره بالأحداث الأكثر بروزاً التي وقعت فيها ولتقديم الأسرتين الأكثر شهرة فيها للجمهور، أسرة ويب وأسرة جيس، ويختتم مع الملقن معلناً أنه بعد الفصل الأول سيكون هناك فصل ثانٍ ^{٧٣}.

٧٢- انظر كيف تترجم هذه الإشارات في النسخة الإسبانية المذكورة في المراجع: "هذه الكوميديا أيها السيدات والسادة عنوانها "مدينتنا". وقد كتبها ثوررتون ويلدر واقتبسها للمسرح الإسباني ماريا مارتينيث سيراً وخيسوس ماريا دي أروثامينا وأخرجها ... (٧).
٧٣- كل الفصول تنتهي بمدخله السارد (١٨٢).

فى الفصل الثانى يقوم السارد باتباع أسلوب فلسفى فى حديثه عن عالمة الزواج، فى الوقت نفسه يُدخل حنفاً زمنياً لثلاث سنوات ويحدد الفعل فى شهر يوليو. وينبهننا المدير "Stage manger"، فى بداية الفصل الثالث، بمسيرة تسع سنوات بعد الثانى، إلى بعض التغييرات التى حدثت فى غروفيرز كورنرز، وذلك من خلال بعض الوفيات، وبأن المسرح هو مقابر المدينة، بعد أن تم تأهيله.

ج (فى الواقع فإنه لا يتوجه بشكل مفتوح فقط إلى الجمهور بل أيضاً إلى الأشخاص ("شكراً يا آنسة ويب، شكراً يا إميلي". ٢٨) ^{٧١} .

د) يقوم مسرح ويلدر على التوتر بين زمنين متراصين: السارد معاصر للمشاهد، ومن هذا الموقع الزمنى، يستدعى الأشخاص كى يمثلوا الحكاية على المسرح ^{٧٢} . ومع ذلك فرغم هذه المسافة الزمنية التى تفصله عن الأشخاص فإن سارد "مدينقنا" لديه ميزة عدم البقاء خارج اللعبة الدرامية والقفز كممثل على المسرح عندما يروق له ذلك. أى أن مشاركته تضم إلى جانب التمثيل المتفرق كشخص فى العمل، دور القس، على سبيل المثال، فى الفصل الثالث ^{٧٣} .

هـ) والملقن، فى حقيقة الأمر، كاتب مسرح قادر على القيام بأى تحول غير

٧٤- عاد إلى مكانه. (١٢).

٧٥- يدور الفصل الأول يوم ٧ مايو ١٩٠١، والثانى، ٧ يوليو ١٩٠٤ والثالث فى ١٩١٢ حاضر السارد يقع فى تاريخ التمثيل، ١٩٢٨ .

٧٦- مشاركته كشخص يشمل دور السيد مورغان صاحب محل أدوات منزلية الذى يبيع أيس كريم إلى إميلي وجورج فى الفصل الثانى (٧٤-٧٥، ٨١-٨٢).

منتظر في مسار العمل وكذلك وقفه في العديد من المناسبات. إنه العالم بما "بعد" وما "قبل" لما يحدث على الخشبة، تأثيره في بنية العمل أساسى. ويقدرته على التحرك تزامنياً إلى الأمام وإلى الخلف، بمعرفته لماضى وحاضر ومستقبل الأشخاص، يسهم حضور السارد في خلق انطباع غياب في مسار الزمن، حسب كونر (١٩٧٢)، ولهذا فرغم المظاهر فإنه فعل ذو أساس عام.

و) إلا أن وظيفته في الأساس أيديولوجية لأنه لا يتأخر في التحول إلى دليل ضرورى لفهم النظرية المطروحة من قبل ويلدر، وفيها الآخرون مجرد توضيح بسيط. والواقع يمكن القول إن هذا الدور السلطوى موجود منذ هذا التضامن في العثور على عنوان ويشمل جماعة للمؤلف والشخص والجمهور على وجه الخصوص.

المشاهد يتأمل أحياناً مرثية، وكذلك عاشها مئات المرات سابقاً، وانطلاقاً من موقف "مستغرب" يسمح بتقييم جديد للعالم المادى، وكل شيء يمكن أن يحدث وكل شيء له أهميته الكبيرة:

إملى... هم بأى تصرف إنسانى في الحياة طالما أنها قائمة كل، كل دقيقة!

لا (وقفه) القديسون والشعراء، ربما يفعلون شيئاً (١٢٥).

والخلاصة هي أن ويلدر يدعو جمهوره لشعيرة لما هو يومى، للاستمتاع، هي ثانية، بالفرحة الحقيقية المترتبة على جمال الأشياء الصغيرة التي تشكل وجودنا.

تسمى ويليامز. يلجأ إلى حضور سارد على المسرح في أحد أعماله المليئة بالحنان والشعر، أحد الأعمال التي تسببت له في الكثير من المجد. في "سوق البلور" (The Glass Menagerie 1944) التي وصفت بأنها مسرحية للذكرى (العشرون). وفيها يواجه مؤلف ميسيسبي الموضوع الشائك للعلاقات الأسرية^{٧٧}. ورغم أن كل الظروف المثلة في هذا العمل ليست خاصة بالسيرة الذاتية فقد اتهم ويليامز، على أثر تمثيلها في نيويورك (١٩٤٥) بالهيل للماطفة بطريقة مفرطة^{٧٨}. وكان المؤلف قد اعترف بهذا الأمر على أنه إسهام إرادي، بصوت السارد توم وينغفيلد، وإن كان لنوايا مختلفة. وبالفعل لتفادي السقوط في الميلودراما، كون الموضوع مناسباً، فقد فضل منح عمله صبغة واقعية عبر إعمال عناصر درامية غير واردة في تلك الحقبة. وفي "Production Notes" نقرأ: "سوق البلور يمكن تمثيلها بحرية غير عادية للعرف" (العشرون)^{٧٩}. وبهذه الطريقة نفهم استخدام هذا الكم من الحيل غير المادية الموجودة في العمل: شاشة تعرض عليها صوراً وعنوانين، لحن "The Glass Menagerie"، الذي يتكرر بشكل دائم بهدف تضخيم اللحظات الأكثر إثارة، إلى جانب إضاءة واقعية إلى حد أدنى تسلط على مناطق وأشخاص، أحياناً في تناقض مع ما هو مركز خشبة المسرح ظاهرياً. من بين هذه العناصر التي تؤدي إلى "إبعاد" المشاهد

٧٧- لن نعرف أبداً كم تعين هذه المسرحية إلى الخبرات الشبابية للمؤلف...

٧٨- يلاحظ وجود تأثير إيسن في تمثل العلاقات الإنسانية الخائفة، أو تشيخوف في المرارة الحنون..

٧٩- أورز، ١٩٨٩-٢١١.

عن الحكاية (لن يعرف أيضاً دين ويليامز مع بريشت)، يؤخذ في الحسبان أيضاً استعمال سارد يقوم بمراقبة الحكاية من البعد في الفضاء وفي الزمن. توم وينجفيلد Tom Wingfield، أحد الأشخاص الأريمة الذين يشكلون تطور الحدث، يتكيف في العالمين، عالم خشبة المسرح، بصفته ممثلاً شخصياً، وعالم الجمهور، كمشاهد: "إنني سارد المسرحية، وكذلك الشخصية فيها" (٣)^٨. توم، حسب كلمات أمه ذات المغزى في نهاية المسرحية، "صانع أوهام". في أول ظهور له كساحر خاص للغاية يتلاعب على هواه بالحلم المسرحي كي يخلق معها حقيقة:

توم: لدى حيل في جيبي. لدى أشياء فوق كُمي. ولكنني القليل
لساحر الخشبة، إنه يقدم لكم الأوهام التي تبدو ككتنها حقيقة.
وانتي أعطيك الحقيقة في الخداع اللطيف للوهم (٢).

يدخل السارد الأحداث على أنها تنتمي إلى عالم غير واقعي ويدخل الجمهور ليعتبر العمل كوهم، في إحالات ذاتية مستمرة. في عرف غير مضى في المسرحية (٢)، يتوجه السارد كمرسل لرسالة أدبية مدركة ذاتياً إلى جمهور يتحول، بهذه الطريقة، إلى متلقٍ ضمنى في النص ذاته "سوق البلور".

٨٠- الأشخاص الرئيسيون ثلاثة: أماند "امرأة مهملة من زوج يحب اللهو تحاول السير ببيتها إلى الأمام"، ابنة خجول يشكل مبالغ فيه "لاورا الهشة، والابن الشبيه بالأب، لا يفكر سوى في أن يحيى حياته" (باتيكث ثامورا، ١٩٥٧، ١٠)، الشاب، الحالم توم. الآخر هو التوسعي والانتصاري جيم، "The gentleman caller"، رجل بلا مشاكل يهتم بواجب زرع السعادة أينما كان.

توم وينجفيلد، الذى يتمكن من البقاء عبر الوهم الذى تقدمه له السينما، يتدخل أيضاً فى القصة الذى يعلق عليها بنفسه. السارد الـ homodiegético لسوق البلور، قادر من موقف متميز على العودة إلى الماضى، ("أعود مرة"، ٢) وكى يضع السياق التاريخى والاجتماعى فى لقطات مقتضبة ("الخلفية الاجتماعية للعمل"، ٣) يقدم ويشخص أشخاص المسرحية. وبما أن هذا السارد يعترف بالاكتهاء الذاتى لما هو مسرود ("أعتقد أن باقى المسرحية سيشرح نفسه"، ٣)، فإن تعليقاته، وهى عادية للغاية، ستقتصر فى بعض المناسبات على تلخيص ما حدث بين كل مشهد والتالى له. فهين الخامس والسادس، على سبيل المثال، يحكى لنا السارد تلخيصاً لحياة جيم أوكونور بعض المدرسة العليا وفى الوقت نفسه يكشف لنا قرب حدوث العشاء الحاسم. فى المداخلة الأخيرة، توم يقف كمشاهد فى آن واحد مع حكاية لا تزال تتطور على المسرح، يوجه إلى الجمهور الكلمات التى تلخص السنوات التالية والحاضر منذ الذى يروى فيه وهذه الكلمات ستسمح المجال أمام إنزال الستار (٧٦).

وأخيراً يلى الهروب والشعور بالذنب، والتخلى، موقف وحدة داخلية أثارها التذكير بهذا الماضى المستحضر، كما لو كانت دراما نفسية. psicotrama إذا كانت مسرحية "سوق البلور" قد تم التعامل معها على أنها "تعزيز ذاكرة" من قبل توم وينجفيلد، فإن الفشل المرئى أقل صحةً فى هذا الإجراء لأن، "بعد كل شيء ليس هروباً حقيقياً الشرك المائلى" (باركر، ١٩٨٢، ٤١٨).

آرثر ميللر. يتغلى عن كل صيغة درامية تقليدية فى ١٩٤٩، وهو التاريخ الحاسم الذى دشن فيه مسرحية "موت بائع جوال" Death of Salesman نموذجاً لما أطلق عليه "دراما الذكرى" (سزوندى، ١٩٩٤، ١٦٣-١٧٠) ^{٨١}؛ يبدأ المسرحية بطلها، ويلي لومان، النموذج للرجل العصامى، ينهار تماماً أمام قوة "الذاكرة غير الإرادية" ويحل هكذا إمكان وضع حدود بين الأبعاد الزمنية للحاضر والماضى. وويلي لومان هو أيضاً الشخص الذى يولد ضميره الأشخاص الآخرين جميعهم ويضعهم فى الحدث أمام المشاهد (هوفلر، ١٩٧٣، ١٢٢). وهو ما يتضح من كلمات كول كول Cole، "لا يوجد ولا استرجاع flashback فى هذه المسرحية، هناك محرك فقط للماضى والحاضر، وهذا يحدث لأن لومان كى يبرر هذا الياس فى حياته قام بتدمير التخوم بين الآن والحينئذ" (١٩٦٠، ٢٦٤).

"منظر من الجسر" A View of The Bridge، دراما من فصلين (١٩٥٥) ^{٨٢}، يمكن أن تمد، مع "موت بائع جوال" و"ذكرى يومى اثنين"، مسرحية هائلة التقدير عرضت لأول مرة السنة نفسها، كمثال لدراما الذكرى، لكنها فيها تنوعات سهلة الفهم. والمسرحيات الثلاث تظهر اهتمام ميللر فى هذه المرحلة

٨١- من الملفت لظن أن العنوان الأول لهذه المسرحية كان "The inside of his head". وكما يقول دومينيك (١٩٦٦، ٤٢، رقم ٥) فإن واحداً من ثوابت مسرحيات آرثر ميللر هى مواجهة الرجال مع ضميرهم، أنظر أيضاً هون بروكتور فى مسرحية "ساحرات سالم (The Crucible، ١٩٥٣)

٨٢- عرضت لأول مرة فى ١٩٥٥ فى بروودواى، من إخراج إليا كازان، ورجع نصها بعد سنتين.

من مسيرته الدرامية بفن مضاد للوهم تماماً وفيه وعى ذاتي، وأهدافها كانت محددة: "ألا ينسى الناس أنهم في المسرح، عدم معو الوعي بالشكل، عدم نسيان زخم الحياة، ولكن يجب أن يكون مفاجئاً، واضحاً وجلياً في وضع الحقيقة كحقيقة والفن كفن" (ميللر، ١٩٦٥، ٤٩).

وجود سارد على المسرح، المحامي ألفيري، يثير هذه المرة بناء العمل على شكل الاسترجاعات المتتالية analepsis أو flashbacks. والضمير الداخلي لشخص ليس على وجه الدقة العنصر الذي يقنذ العمل، كما كان يفعل لومان، أو كحد أدنى بيرت "ذكرى يومي اثنين". وهذه الاسترجاعات نراها في رواية يمكن الثقة فيها بقدر كبير أو صغير تلقى كل إحالة وهمية، رغم أنها تجملنا نبقى في مجال الذكرى، لأنها عبارة عن واقع مستدعى بنظام، يمكن التعرف عليه في الزمن الماضي والواقع.

المحامي ألفيري لا يلعب دور بطل روايته بل إنه مجرد شاهد وجامع لحكاية عانها آخرون مأساوياً: الحكاية التي تنتهي بموت إدي كاريون (١٢). لأن عمله محامياً، من خلال زيارات إدي للتشاور في مكتبه، في مناسبتين، وزيارة "الموشيين" مارك وردولف، كل هذا كان نهاية المسرحية. يشارك ألفيري في المسرحية، ويفضل شاهد مقرب^{٨٢}، وهو قادر على إعادة بناء الحكاية من منظور مميز ومحايد. ورغم تورطه الضئيل في القضية، وبشكل خاص في اللحظات

٨٢- يكلمه شخصون آخرون، كل كلارين (٥٩).

الأولى من المسرحية، يعترف المحامي منذ الكلمات الأولى فجأة أنه عنصر حاسم في الحكاية التعمية التي سبقها (١١).

وبعد قليل يستقبل أول زيارة لإدى. في بدايتها، ألفيرى يذكره بالسلطات المحدودة للمحامي، أهميته أمام بعض الأحداث التي قد لا تكون لها صلة بالقوانين ("أنا محام فقط، إدى، ٤٥). ومع ذلك فإن نهاية هذا المشهد تقلق المشاهد. فالفيرى متمسكاً بدوره كمسارد يعرف نهاية الحكاية منذ بداية التمثيل، يضطلع بدرجة ما من المسؤولية في ما حدث (٥١) ^{٨٤}.

هذا النوع من الاستباق *prolepsis*، المستخدم من قبل المسارد كاعتراف بالذنب، يدخل نوعاً من الحتمية، جواً من القدرية المأساوية، سوف يسيطر على المسرح من هذه اللحظة (ميللر، ١٩٦٥، ٥٤) ومنه يستنتج بالفعل افتقار ألفيرى إلى الإرادة، غياب الالتزام الحقيقي مع الآخرين، سبب موت إدى كاريون، سبب وخز الضمير واعتراف ضرورى بأنه إلى حد ما بحث، نداء إلى التفهم للتخفيف.

ومن ناحية أخرى تبرز في "منظر من الجسر" البساطة التي يحل بها ميللر المشاكل التي كان يمكن أن يسببها مسارد في مسرح. المسارد يتحرك بسهولة في الفضاءات الثلاثة الموجودة على الخشبة: الشارع، غرفة طعام منزل إيدى ومكتب ألفيرى. ظهوره سيصاحبه في كل مرة عمليات إضاءة تخرجه من الظلام: بعد

٨٤- الأشخاص في مسرحيات ميللر يواجهون نوعاً من المسؤولية أو الذنب. مثال على ذلك، كموذج، جو كيللر في "كلهم أبناءى"، (١٩٤٧).

انتهاء مداخلته، أو تسلط الأضواء على قطاع آخر من الخشبة، أو أن يختفى المحامي المتواضع على قدميه، بين الظلال.

مسرح نوه الياباني. منذ بداية القرن إلى اليوم، من إ.ج. كريغ إلى ثورتون ويلدر، كان تأثير المسرح الهندي والصيني والياباني أكثر يوماً بعد يوم^{٨٥}. فالأهمية التي تمنحها لما هو مروي، ثراء الشفرة الإيمائية، سينوغرافيته المضادة للوهم والإقصائية، الموعزة أكثر منها معروضة، اللعبة المشهية بين الخشبة والقاعة، كل هذا ذكر على أنها ملامح خاصة بالمسرح الشرقي انتقلت إلى المسرح الأوروبي.

والمسرح الكلاسيكي الصيني عادةً ما يدخل في أعماله حكايات مقنن أو أساطير شعبية، روايات منقولة من جيل إلى جيل. ونتيجة لهذا، يمكن للمشاهدين أن يركزوا انتباههم في تقدير الفرجة، بعد أن تلقوا معلومات مسبقاً عن الحكمة، إلى جانب استخدام مواد روائية مدورة مما يسفر عن تقديم وتأخير من ضمير الفائب إلى المخاطب، بحيث أن شخصاً رئيساً يمكنه أن يمثل الآخرين، شارحاً من أين يأتون أو بكل بساطة من هم.

تشيكيماتسو Chikimatsu أحد المؤلفين اليابانيين الأكثر شهرة، كتب أعمال

جوروري جوروري نجد فيها السارد "يتكلم وينظم فرجاً وهو مسؤول عن الكثير من خطوط

٨٥- في الربع الأول من القرن أبدى مخرجون كثيرون (كوبو، كريغ، مير هولود أو دولين) اهتماماً كبيراً بالمسرح الشرقي، وبشكل خاص الياباني، خاصة لما كان هذا المسرح يمثل من قطعة مع الجمالية الطبيعية. في برلين عام ١٩٢٨ عرف بريشت واحداً من أحسن الممثلين الصينيين للأدوار النسائية، ماى لاتغ بانغ، الذي أدخله في الخواص المميزة للمسرح التقليدي في بلاده. ومعرفته بالمسرح الصيني والياباني تجلت في أعمال مثل (Der Jasager und Der Neisager) أو (دائرة الطباشير القوقازي). ومن جانبه يعترف كلوديل بأنه مؤلف ذو توجه شرقي واضح، مثلناً تفضيله لتقنيات المسرح الياباني، خاصة في أعمال مثل (La femme et son ombre أو (Le festin de la sagesse) (كلوديل، ١٩٦٦-٧٨-٩٤).

الأشخاص" (ريتشاردسون، ١٩٨٨، ١٩٦). ويصفه عامة فإن مسرح نوه Noh الياباني يهمننا بطريقة كبيرة لأنه يتضمن في نصوصه شخصية سارد مكلف بتوجيه طقس التمثيل: التشابه مع الحالات المحللة أعلاه يبدو أكثر جلاءً ما يجعله يستحق تعليقاً أكثر تأنياً. وحسب وصف فونتانييل Fontanille، في مسرح نوه، يقوم شخص، الواكى waki، بدور الوسيط بين الأحداث والجمهور بحيث إن "أشخاص الحكاية يُعثون أمامه، في حافز أخير، تغيرات هجائية ومواقف خاصة بحقبة أخرى" (١٩٨٩، ٢٢). والواكى الذى يشغل على المسرح مساحة قليلة وجانبية -من هنا جاء اسمه، إذ يعنى حرفياً "الذى فى جانب"- لديه وظيفة رئيسية وهو إرشاد المشاهد فى هذه الرحلة إلى فترة ومكان بميدان التى ستكون التمثيل. ويعد أن ينسب لنفسه دور "الراهب المسافر" لهذا الغرض، يرسم أغنية سفر" (ميتشى-ياكى michi-yaki) تسبق فرجة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء: معادنة للواكى مع البطل الميت، شبح تائه يقدم رواية للحكاية، وهى بالطبع ذاتية، حوار مع ساكن للمكان يحكى الحكاية من وجهة نظر جديدة تهكمية-واقعية، وحلمه الشخصى يقوم فيه البطل، عبر تقديم وتأخير درامى، بتمثيل مآثره من جديد. وعندما يستيقظ الواكى، ينزل الستار.

سامستري يكتب عن بريشت. نحو "المأساة المعقدة". كان سامستري فى زمنه أحد كبار المسؤولين عن نشر نظريات بريشت فى بلدنا، خاصة من خلال كتابه

”دrama ومجتمع“ (١٩٥٦) و”تشریح الواقعية“ (١٩٦٥)^{٨٦} . والعمل الأول مراجعة لقاعدة النظريات الأرسطية حول المأساة من خلال مصفاة يطلق عليها ساسترى نفسه ”أخلاقية اجتماعية“ (١٩٦٥، ٧). أما الكتاب الثانى، ”تشریح الواقعية“، فيعنى درجة أكبر من التعميق فى مسألة الواقعية الأدبية، تحت تأثير ما عناه للمؤلف اكتشاف برتولد بريشت عبر القراءة والخبرة القوية له ككاتب مسرح^{٨٧} . ويمزى ساسترى لهذه الحقبة مفهوم ”الواقعية الممقة“، ”واقعية ليس فيها وهم للحياة فى الطبيعية ولا فى الدعاية الاشتراكية وحيدة الطرف، بل إنها توضيح للتوترات الوجودية والاجتماعية التى تعرف الإنسان المماصر“ (اندرسون، ١٩٩٠-١٩٧٠، ٢٨٢).

فى الخامس من المقالات التى تشكل ”تشریح الواقعية“، الذى يحمل عنوان ”موقف أمام بريشت“، يمد ساسترى تأملاً عريضاً وجلياً حول نظرية ومسرح بريشت يمكن أن نلخصه فى النقاط التالية:

٨٦- هناك وثائق مهمة أخرى لمعرفة الطروحات النظرية لسااسترى بشكل أفضل: ”حوارات حول المشاكل الحالية للمسرح فى إسبانيا (ستناندير، ١٩٥٥)، بيان ”الفن كبناء“ (Acento cultural, 1958) و”الوثيقة عن المسرح الإسباني“ (١٩٦١)، بالتعاون مع خوسيه مارييا دى كينتو، وهو ذو معنى لمجموعة المسرح الواقعى. انظر رويث رامون (١٩٨١، ٢٨٥).

٨٧- فرتمسيس دوناهوى (١٩٧٣، ١٠٢-١٠٩) أشار إلى ثلاث جمل فى التطهير الدرامى للمؤلف: ١) المأساة الأرسطية (دrama ومجتمع)، ٢) مسرح لورى تحت تأثير بريشت (تشریح) ويمالغ العملية الجدلية بين القوى المادية للإنتاج والعلاقات الاقتصادية، ٣) المأساة المعقدة، وهو ما سوف نتطرق إليه. انظر جوليانو (١٩٧١، ١٦٤-١٦٨) ويريان (١٩٨٢، ١٧-١٨) والتالية وبالوتيتنى (١٩٨٣، ٦٥-٦٧).

(١) وإن اعترف بالأممية المظيمة للمؤلف الألماني، يقول: "إننى معجب أشد الإعجاب ببريشت ما عدا مسرحه و (١٠٠) وفى رأى أن كل شئ غير قابل للنقاش باستثناء نظرياته المسرحية" (١٩٦٥، ٤٧، انظر أندرسون، ١٩٦٩* ١٩٧٠، ٢٨٦).

(٢) اتفاق تام مع أفكار بريشت يعادل لماسترى موت الدراما "الأرسطية"، لمطر دى "وهم" للحاضر من التمثيل، وإحلاله حينئذ بتشغيل العقل النقدي للمشاهد: ساسترى يدافع، مثل الألماني، عن نظرية أن المسرح "نشاط اجتماعى تصاعدي" (١٩٦٥، ٤٩)، إلا أنه لا يوجد سبب للبحث عن وظيفة "تخريبية" خارج المسرح الأرسطى.

(٣) يشيد بريشت بأداء آلية إقصاء جديدة. فالممثلون، على سبيل المثال، يتحولون إلى ساردين للحكاية وبهذه الصفة يتولون سردها بطريقة نقدية، "من الخارج"، "بعد أن حدثت" (أندرسون، ١٩٦٩-١٩٧٠، ٢٨٨-٢٨٩). مع الإقصاء والغربة يصل نقد المشاهد . يقبل ساسترى الموازنة البريشتية بأن على المسرح أن يبحث عن شئ آخر لخلق وهم أو سحر، على طريقة المدرسة الطبيعية، إلا أنه يتقاسم فكرة أنه يمكن أن يوجه هذا اللوم للمسرح "الأرسطى" بكلمات مطلقة: "بالنسبة لى، فى المسرح "الدرامى" يوجد ما يطلبه بريشت من المسرح؛ البعد، النقد وكل شئ آخر، فى حين أن المسرح "الملحمى" اجد فيه خطراً أنه عند مد المسافات، نضيع من المشاهد وهو يضيع منا" (١٩٦٥، ٥٢).

(٤) يقوم دفاعه عن المسرح الأسطى على الطريقة التالية: (أ) الجوهر الذاتى لتمثيل يحول دون خلق كامل "لوهـم"، لأن المشاهد يقبل بعض الأحداث، مثل الإسراف فى إزعاج ممثل كلعبة أعراف^{٨٨}، (ب) الممثل "الدرامى" يسيطر دائماً، إنطلاقاً من ذكائه، على الشخص، ولهذا فإن تحوله وخمى ومؤقت فقط^{٨٩}، (ج) المؤلفون "الدراميون" العظام (شيللر أو شكسبير- أونيل أو إبسن) يكتبون دائماً عن بعد (مادى، فضائى، ذهنى...) عن مواضيعهم بهدف إثارة هذه "النظرة المستغربة" التى تعزى للمسرح الملحمى. فابريس أندرسون (١٩٦٠-١٩٧٠) يلوم ساسترى وعن حق تنافراً ما فى مسار طروحاته، فيما يتعلق بحدوث المسافة الجمالية التى طالب بها بريشت بين الجمهور والفرجة، وليس إطلاقاً بين المؤلف وموضوع العمل. وموقف ساسترى يذكرنا جزئياً بموقف جان بول سارتر، إذ لم يقبل التقسيم المتطرف بين مسرح ملحمى ودرامى، لأن كليهما يتقاسمان عدة أهداف اجتماعية (١٩٧٣، ١٤٣). يرى سارتر المسافة شيئاً خاصاً بالجنس الأدبى: "إننى أفكر فى أن معنى المسرح هو تمثيل العالم الإنسانى مع بعد مطلق، بعد لا يفتقر، البعد الذى يفصلنا عن الخشبة، والممثل على مسافة بحيث إننى وأنا أراه لا أستطيع لمسـه ولا التأثير عليه (حسب كارمونا، ١٩٨١، ٥٠٥١).

٨٨- براهمين ساسترى تقترب كثيراً من مفهوم رفض أويرسفيلد..

٨٩- أكبر خلاف مع بريشت يحدث، فى الواقع، فى "جملة التمثيل والإخراج"، بعد تحديد المسافة القائمة عادةً بين الممثل الدرامى وشخصه، واعتبار أن هذه المسافة، فى بعض الحالات، يمكن أن تكون غير كافية لتوضيح المعنى العام، الاجتماعى، للحكاية التى تقدم، فلنننا لا نقبل انقصالاً كبيراً يحول الممثل إلى سارد" (١٩٦٥، ٥٤).

الفونيمو سامستري، حتى قبل معرفته بتطير بريشت كان قد أبدى ميلاً واضحاً للابتعاد عن التقليد السائد، من خلال قلق ملموس وملح ليس فقط على البناء الدرامي بل أيضاً على تنظيم الحكاية الممثلة: بناءً على لوحات، استعمالات زمنية، استباقات ملحمة، ألعاب وراء مسرحية. metateatrales. هذه الرغبة من أجل التجديد، على غرار ما يشير إليه ببيفاس (١٩٦٧)، يتحدد إدراج سارد في الخشبة.

أما أصالة سامستري فستحمله على فهم صيغة درامية، رغم أنها شخصية، ستبرز من خلال نظرية بريشت. وعبر تلاقي خبرات مسرحية عديدة (مسرح باروكي، باي-إنكلان، دراما وجودية وطليلية، بريشت، فيس أو كيهاردت) افتتح مؤلفنا مرحلة ثانية في مسيرته، يحدث فيها وضع صيغة درامية جديدة، وهو ما يطلق عليه اسم "المأساة المعقدة"^{٩٠}. أما الخواص الأساسية لهذا المفهوم السريع فقد لخصت في كلمات روجيري التالية: "على التمثيل أن يقلق ويعير المشاهد وعلى عاطفته أن تكون أكثر تعقيداً عن التلهير الأرسطى والاستغراب البريشتي؛ وفيه يجب أن يكون هناك اتصال بين الإبعاد والتشخيص، الأثر الذي يعرفه سامسري بأنه "جمالية الارتداد" *estética del boomerang* (١٩٧٩، ٣٦-٣٧).

أدخل سامستري كتابه مسرح الارتداد "dramaturgia del boomerang" التي، من خلال الجدلية بين المشاركة والاستغراب، تصل إلى "الأثار" المزدوجة (من

٩٠- كان سامستري في عام ١٩٧٤ يفرق في مسرحه بين المأساة النيوكلاسيكية وما بعد بريشت أو المعقدة (إيسلمى أنغولو، ١٩٧٤، ٩٣).

التعرف (anagnósis^{١١}) التي تهدف إلى توعية المشاهد كعضو في مجتمع منعط كثيراً (ماسترى، ١٩٧٠، ١٠٢-١٠٤، ويطلق المؤلف boomerang "يسافر بعيداً في اللحظة الأولى، كي يعود ويضرب (تشخيص) المشاهد المفاجأة" (روجيرى، ١٩٧٧، ١٦٥).^{١٢} بعد وضع نواة مأساوية قابلة للإدراك بوضوح بالنسبة للمشاهد، هناك محوران تنظم حولهما المأساة المعقدة:

أ (حضور أشخاص "مأساويين-معقدين"، أبطال غريباء الشكل وسخريون يبرزون ضعف الإنسان (روبرت في "كرفيق الغامض"، سيربيت في "النم والرماد" أو "روخيليو ويائمو الخردوات في الحانة السحرية"). "البطل المأساوى المعقد هو ذلك الذى يقبل بإنسانيته، أى، صفره وعظمته، يتخطى الجمود والاحتمية في المأساة بواسطة الثبات والكرامة اللتين تطبعان تصرفاته وأفعاله، التي يحققها متغلباً على صعاب عظام والحفاظ على مبادئه، رغم كثرة نقاط ضعفه" (بيريث-ستانفيلد، ١٩٨٩، ٣٢٨).

ب (التناوب، في إطار قانون التمييز المسرحي، بين العناصر المأساوية (التشخيص) والسخرية (استفراق). وفي مجتمع محقر يحول كل ما هو مأساوى

١١- أنظر ماسترى (١٩٦٥، ٢٣، ١٩٧٠، ٤٢-٤٣).

Anagnósis التمرّف في "فن الشعر لأرسطو: الانتقال من الجهل إلى المعرفة الذي يؤدي إلى الانتقال من الكراهية إلى المحبة، أو من المحبة إلى الكراهية عند شخصيات المأساة المقدر لهم السعادة أو الشقاء" وخير مثال على ذلك: مأساة "أوديب ملكاً" لمفوكليس، عندما يكتشف أوديب أنه قاتل أبيه لايرس، ومن هذه اللحظة انقلبت أحداث المأساة رأساً على عقب. (مجدى وهبة معجم مصطلحات الأدب، إنكليزى- فرنسى- عربى. مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٤). (المترجم)

١٢- عاود ماسترى الحديث عن الموضوع نفسه عام ١٩٩١، مؤكداً أنه يسير في الخط نفسه الذي حمله إلى مفهوم المأساة المعقدة.

إلى هزلى والعكس، "فى فكاهية مواقف كثيرة يكمن ما هو أعمق وصعب
النال فى المأساة الإنسانية فى هذا المجتمع". وهو ما يلخصه ساسترى على
النحو التالى: "فى مثل هذا الوسط المحقر، يمكن القول: أنا أضحك قبل وعندما
تريد أن تضحك معى فإنك ستجد أننى حكيت لك -نعم، غدرأ- المأساة التى كان
يمكن أن ترفضها، أو لم تفهمها، المطروحة بطريقة صعبة النال بالنسبة لك وإنت
تتمتع بضمير محقر فى صراع مع الانحطاط" (١٩٧٠، ١٠٣).

تشخيص وإبعاد فى مسرح بويرو بايخو

على غرار ما كان يحدث فى مسرح الفونسو ساسترى، من الواضح تأثير
المسرح الملحمى لبريشت فى أعمال بويرو بايخو، فلا ننس أنه أدخل مسرحية
"الأم شجاعة" لتمثل أول مرة فى إسبانيا، فى ١٩٦٦ . وبراهاين بويرو بايخو التى
عرضها فى مقاله "فى ما يتعلق ببريشت" (١٩٦٣)، تعكس ما ذكر فى الصفحات
المسابقة بخصوص انعدام التماسق بين نظرية وممارسة بريشت: "مهما تكن
عظيمة هذه النظرية فإنها دائماً تثير الجدل حول أكثر من عمل فنى، نظراً
لظرفها العقلانى" (١٩٦٣، ١). وموقفه يتلخص فى رفض للإبعاد مفهوماً بشكل
مطلق وبالإلحاح على توريث المشاهد عاطفياً فى حدث العمل (تطهير catarsis):
يؤكد بايخو على أن "الشكل الدرامى لا يجب أن يكون مخلأً فى أى حال، وأنه

من خلال اتحاد العاطفة المختلطة بالتأمل المبعد شرط عادى للأعمال العظيمة
(نفسه) ^{١٣} .

فى مسرح بويرو بايبيخو، الذى يميل إلى التجريب، إلى التجديد المستمر، إلى
البحث عن الملائمة التامة بين المدلول والشكل، يشغل مكاناً مميزاً استخدام
السارد على المسرح (دى باكو، ١٩٩٠) ^{١٤} . سوزان غ. بولانسكى Susan G. Polansky
تذهب إلى مراجعة حضور هذه الشخصية فى سبعة من الأعمال
الخمسة والعشرين التى ظهرت قبل عام ١٩٨٨، تاريخ نشر مقال الباحثة
الأمريكية. وهذه الأعمال هى "ناسجة الأحلام" (١٩٥٢)، "حالم لشعب" (١٩٥٨)،
وصيقات الملوك (١٩٦٠)، "حفلى سان أوفيد الموسيقى" (١٩٦٢)، "الحكاية المزدوجة
لدكتور بالى" (١٩٦٤)، "الكوة" (١٩٦٧)، و"التمساح الأمريكى" (١٩٨١). ومع ذلك،
فانطلاقاً من موازنات هذا العمل، لا يمكن الحديث عن سارد لكل هذه الحالات.

سنوقف فى مكان آخر للتعليق على "حفلى سان أوفيد الموسيقى"، أما "الكوة"
و"الحكاية المزدوجة" و"التمساح الأمريكى" فتتطلب تحليلاً أكثر تفصيلاً. إلا

٩٣- نيكولاس (١٩٧٢، ٥٨-٦٢) وبيخيل (١٩٧٢، ١٨-٢٢، ١٩٧٣)، هذا بالإضافة إلى دراسة
زاتلين (١٩٩٢) وتعليق غريم (١٩٩٢).

٩٤- أكثر من أى مسرح آخر فى مسرح بويرو بايبيخو نجد أن "الرسالة" يكشف عنها
بالطريقة المسرحية وهذه تتشكل من مكون دلالى (إيجليسمياس فيخو، ١٩٩٠، ٧٠).
وإيجليسمياس نفسه يضع هذا العمل فى المرحلة الثانية من الإبداع الدرامى لدى بريشت
(١٩٥٨-١٩٦٧)، الميزة "ببناء أكثر انفتاحاً، باستخدام مصارح آتية، مقاطع زمنية، ساردين،
استرجاع .. كل عمل يخلو عن كونه مرآة للواقع (محاكاة) ليتحول إلى محتاج فى وع وذاتى
التأمل" (١٩٨٨، ١١١).

إنه من الضروري الإشارة إلى الحبيكات التي يصرف النظر بسببها عن الممثلين الآخرين في دراسة بولاتسكى.

- كورس "ناسجة الأحلام". لا يفى بأى من الشروط المشار إليها لمارد. ليس فيها قضاء ولا زمن محددين للمرد، هو ما تعترف به بولاتسكى نفسها: "الكورس لا يبقى أبداً خارج الحدث الدرامى المركزى ليهتوجه إلى الجمهور مباشرة" (١٩٨٨، ٢٠١). فى الفصل الثانى، قبل الذروة climax التى تقتضى اكتشاف خداع بينولوى، يعبر كورس الرقيقات عن خوفه المتزايد ... " (١٦٢). وكان إيفليسياس فيخو قد بدأ فى شحنة السخرية المساوية التى لدى ترانيم الكورس، مثلما يحدث فى البداية، عندما تقنى الرقيقات سعادة منزلية وفى الحال يُعرف الوهم، وفى النهاية إغلاق ممتاز تقدم فيها رواية "كاذبة" للأحداث: لم يكن يعلم الجمهور زيف الكورس المبدئى: الآن بعد رؤية العمل، يفهم المسافة بين المظهر والواقع، وهو موضوع ذو جنور تعود إلى بيراندلو - وثيريانتييس - وهو دائم فى بويرو بايخو" (١٩٧٦، ٥٤). إلا أنه بالرغم من كورس الرقيقات يدلى بتعليقات على الأحداث الدرامية، ويقوم بذلك من داخل هذا العالم وعلى أساس حديث مباشر diegético، كشخص من الأشخاص، دون أن يعمل بأى من الأشكال كوسيط بين العالم الافتراضى للمرد، الذى ينتمى إليه قصصه، وعالم ما هو مسرود^{٩٥}.

٩٥- يستشهد إيفليسياس بكلمات بويرو بايخو نفسه، فى مقابلة كاشفة لخورسيه انطونيو بايونا (التقد، المنقود، لبويرو بايخو وبينولويه. المأساة وعلم الأساطير والتحليل النفسى وأداء الكورس، "بويلو"، ١٩٥٢: أمام حيادية الكورس فى المأساة اليونانية، كورسها كى يكون داخل وليس خارج الحدث، تترك هذه الوظيفة للجمهور... وعندما يقنى المكنة، يقنى أكاذيب، على غرار ما يقوم به تقريباً كل الكورسات الحقيقية فى المجتمع الإنسانى" (نفسه).

- الأعمى فى "حالم لشعب". رغم أنه يعمل "كمنادٍ" للأحداث معلناً بصوت عالٍ "ييمسكاتور سلمنقة العظيم"، إنه يحكى ويعلق على أشياء صغيرة، معطياً مزيداً من المعلومات، مشيراً إلى المستقبل، أو ملخص الحدث (بولانسكى، ١٩٨٨، ٢٠٢). والبراهين نفسها التى استخدمت فى الحالة السابقة تصلح لهذه الحالة. ظهوره يؤدى إلى توتر، مستيقاً الأحداث التى تنتق فى هذه السنة ١٧٦٦، مسجلاً بإلحاح مرور الدهر على المسرح^{٩٦}.

- مارتين. تستحق مسرحية "الوصيفات" اعتباراً آخر. مارتين لا يصل إلى تولى دور السارد بشكل عازم، على غرار ما نفعه هنا^{٩٧}. الدراما التى يفتح وتغلق بكلا المداخلتين، كما لو كان هو الذى يحكى الحكاية، تجرى فى مجموع ذى شكل تقليدى. ومارتين مجنون يتظاهر بحكايات، "ساخرة"، مستمعين متغلبين: "أيها العضو الموقر فى مجلس الشيوخ: فى ذلك اليوم من أيام الله... (١٠٩)"^{٩٨}. وهذا يجعل إلى التفكير فى حكاية تالية وهكذا يمكن التفكير حسب النهاية:

"ستنتهى الحكاية... سأحكيها فى المباحات الصغيرة... (٢٣٦-٢٣٧)، وفيها يبدو مارتين كسارد للحكاية كلها. وعلى غرار ما يشير إيفليمياس فيخو فإن

٩٦- انظروا المداخلتين المطلقتين بهذا الأمر زمنياً فى الصفحات ٦٤، ٦٧، ٧١، ٧٨، ٩٤، ١٠١، ١١١ و١٢٨، كلها فى الجزء الأول.

٩٧- ورغم أن بعض المؤلفين يفكرون هكذا مثل ديث دى ريبينجا: "يلعب مارتين الدور غير المادى والمومز فى تقديم الأحداث حسب ما ستحدث، بالاتضمام بالكامل فى نظرية الإقصاء البريشتية، وهى مناسبة لهذا العمل التاريخى المعاش فى الحاضر" (١٩٧٧-١٩٧٨، ٣١٧).
٩٨- انظر كلمات مارتين .

الغموض المثار عبر هذه المداخلات يريد الإشارة إلى أن "المؤلف استشف
الاحتمالات الكامنة في تمثيل النظام المادى الذى يملكه المسرح لتنظيم الحكاية"
(١٩٨٢، ٢٧٩-٢٨٠).

مارتين ليس السارد لما يحدث على الخشبة، وهو ما يتجلى بدليل غير قابل
للتدحيض بقدر ما هو سهل: فى بداية سرده المحتمل. مارتين مع بدرو، فى
مداخلته الأخيرة هو وحده: "كست وحدى وسأجن تماماً" (٢٣٧). بويرو سيفوص
بشكل نهائى فى استخدام السارد فى عملين، وصفهما بأنهما "حكايتين
ممسرحتين" وهو ما له مغزى.

الفصل السادس
حدود الدراما: مفهوم جديد
للاتصال المسرحي

إن تخطيط الحكاية للمسرحية كشيء معكى من قبل سارد أو
وسيط يدخل فى الخشبة مجموعة واسمة من الاحتمالات، تبدأ
بإدراج تأملات وتعليقات قد تبدو بطريقة أخرى غير موفقة حتى
فتح أبعاد زمنية تلقى اعتبارات الحاضر كزمن مستقبلى محتمل-
من هنا كان الكثير من الملاحظات التى أدخلت حول المسرح، بعضها
حديث، يجب أن يعاد النظر فيها (إيجليسيلاس فيخو، ١٩٨٢،
٣٩٣) .

الفنان، مثل خالق الخلق، يبقى داخل أو خلف أو وراء أو فوق هذا
العمل الأدبى، غير المرئى، بمنأى عن الوجود، غير مبالٍ، يقلم
أظافر أصابعه (جويس، ١٩٥٦، ٢١٥).

من الصعب فى أيامنا تحديد الأطر التى تسمح بتحديد مناسب للدراما
مقارنةً بأنواع أدبية أخرى. فمسرح هذا القرن اتبع مسيرة خاصة، تم تلخيصها
فى فصول سابقة، قامت من خلال الخواص الخاصة للفن الروائى، بإيماده عن
أى محاولة تحديد واضحة. وهكذا فإن الكثير من المؤلفين تأسفوا على غياب
سارد يفرض من الخشبة وجهة نظره الوحيدة، التى تتدخل فى الأحداث،

والتي توضع بشكل ما مدلول العمل. رأينا، كرد على هذا الغياب، مسرح بريشت الملحمي، المأخوذ مكرراً في هذه الدراسة كنموذج، يفرض منظوراً موحداً، شخصياً، يسمح للمشاهد المواجهة مع الحكاية الممثلة من موقع الإقصاء وبالتالي، من النقد، وقارئ رواية تاريخية^{١٠٠}.

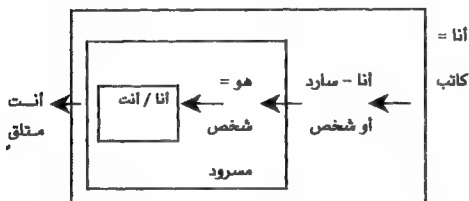
كيف يمكننا الخروج من هذا القموض الظاهري الذي انتهى إلى محو الحدود بين الرواية والدراما؟ ترى كارمن بوبيس نايبس (١٩٨٧، ١٧) أن المعيار الأكثر ملاحظة للتفريق بين أجناس أدبية يجب أن يكون الاهتمام بعمليات توصيلها. وبالفعل فإن دراسة الطبيعة الخاصة بالاتصال في الرواية وفي المسرح، كتقطة انطلاق، ضرورية، وتحتل السطور القادمة من هذا البحث.

على غرار ما يلاحظه سيجر Segre (١٩٨١، ٩٦، ١٩٨٤، VII) يمكن وضع حد أولى بين نوعين من الاتصال (أو من نصين) وذلك عبر المواجهة بين إخفاء المؤلف في المسرح، الجنس الوحيد الذي يمتلك فيه الأشخاص صوتاً، وتطوير مستوى وسيط في الرواية بين المؤلف والقارئ (فلنطلق عليه مؤلف ضمنى، سارد، سارد- شخص، إلخ).^{١٠١} يتحرك دي مارينيس De Marinis في الدوائر

١٠٠- في الوقت نفسه نجد أن جزءاً كبيراً من النقد رد على حدث مؤثر للفضول وهو أن القصة الحديثة حلت محل استخدام طرق كلية لتفسيح المجال أمام أشخاص فريدين يحكون حكاية من وجهة نظرهم الشخصية والوحيدة

١٠١- من هنا فإن الحد الثاني الذي وضعه سيجر ليس سوى إدخال ما هو محاكاتي mimético (خطاب مباشر) في ما هو روائي diégético خاص بالرواية، أمام ظاهرة مضادة في المسرح.

نفسها لتحديد عملية اتصالية فى الرواية ... (١٩٨٢، ٤٧). يرى ستانزل " Stanzel الوساطة هى الميزة العامة التى يتميز بها الحكى عن الأشكال الأخرى للفن الأدبى " (١٩٨٤، ٤، ١٤٢ والصفحات التالية). ولهذا هناك إجماع عند الاعتراف بأن الأحداث تخضع فى الرواية لوساطة أنا-سارد أو أنا-سارد-شخص. (انظر رسم ١).



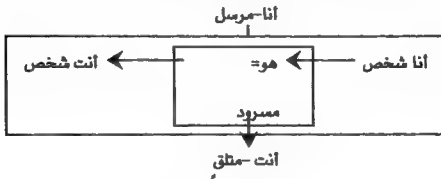
رسم ١، سيفر (١٩٨١).

أمام الفن الروائى، لدى المسرح ملمح خاص وهو غياب سارد يقوم بدور الوساطة بين الأشخاص الذين يسكنون عالم الخشبة والمشاهد^{١٠٢}. تلقى وساطة أنا-سارد وأنا-سارد-شخص ويتكون النص من أحكام عدة أنا-أشخاص. وخلاصة القول: " فإنه يفرض عليه حيث إن "هو" فى الفن الروائى يفرض على "أنا" (نفسه)^{١٠٣}.

١٠٢- يشكو جاتس من هذه الطريقة الخاصة بتعريف الجنس الدرامى (١٩٨٤، ٣٦١).

١٠٣- دى مايرينيس، (١٩٨٢، ٤٨).

يعتبر المشاهدون الحوار الدرامى سلبياً، فى صمت، جالسين فى مقاعدهم دون أن يُسمح لهم بالتدخل فى التمثيل (سزوندى، ١٩٩٤، ١٧-٢٢). والعلاقة بين أنا-المرسل وأنت-المتلقى ليست ممكنة رغم أنه فى حالات محددة للغاية (مقدمات وخواتم، كورسات، وكلام الممثل المهموس)، ممكنة درجة اتصال بين أنا-شخص وأنا-متلق، وهو الجمهور (انظر رسم ٢).



رسم ٢، سيفر (١٩٨١)

فلنقبل أن الشكل الخاص بالرواية هو، لهذا، الخطاب غير المباشر: فقط سيستخدم الخطاب المباشر لإعطاء حيوية أكثر لباب ما وحينئذ فإن هذه الصيغة الحوارية ستصبح منتمية إلى سجل السارد. فى المسرح نجد أن غياب السارد يؤدي إلى شرط أن تتطور الأحداث بشكل مستقل، دون تدخل أى وسيط: لا توجد مصفاة للأحداث الممثلة، ويتصل الأشخاص بينهم بالأفكار والمشاعر، فى الوقت الذى يشرحونها فيه للجمهور عبر التناوب بين الحوارات و/أو المونولوجات^{١٠٤}.

١٠٤- يميز الدراما كنوع من العمل الأدبى أمام الفئائية والحكى، غياب "المتكلم الاساسى" الوحيد، وفيه قد ينتمى كل المتحدثين فى المستوى نفسه (مارتينيث بوناتي، ١٩٨٣، ١٦٦).

أمامنا إذاً بعدان يسهل إدراكهما: " (صفة) سارد يمكن أن يكون على "عالم كلي" وسيسيطر على الموقف كله، ومسرحية يتكلم فيها الممثلون فقط للتعبير عن أفكار ومشاعر" (سيجر، ١٩٨١، ٩٧) ^{١٠٥}. وتحسم كارمن بوبيس ناييس المسألة بكلمات تمد تلخيصاً لم قيل إلى هنا: "يقدم المسرح الأحداث بشكل مباشر، دون مستويات وسيطة (كسارد، أو رؤية إنطلاقاً من شخص نحوي، إلخ). وفي زمن وفضاء محددين لك "هنا" و"الآن: يقبل المرء فضاءات أكثر سعة ومعاملة أكثر حركية للزمن بتبادل الماضي والحاضر، بالإضافة إلى أنه من الممكن تحليل ظروف وأسباب الفصول، يمكن وصف الأشخاص والأشياء من زوايا مختلفة باحثين عن تضاد أو أشخاص محددين، يمكن التأمل معطلين سير الأفعال وتلخيصاً، يمكن الحصول على فوارق طقيفة ومزيد من التعقيد النصي" (١٩٨٨، ٤٩) ^{١٠٦}.

من السيميولوجية الدرامية، من مجال أكثر تحديداً تعلم المرء، نجد أن الأفكار المبرر عنها أعلام قد أخذت بها غالبية النقاد: ففي حين أن الرواية يمكن بسهولة أكبر أن تخلط المحاكاة *mimesis* وواقع القصة الرواية *diégnesis*، فإن الدراما نوع محاكاة بشكل خاص، في صيغة تقرر أن كل قص خيالي درامي *ficción* يجب أن يتطور "دون وساطة سردية" (إلام، ١٩٨٠، ١٢١).

١٠٥- يجب الإشارة، من ناحية إلى ما يشير إليه جنيت (١٩٧٨، ١٤١).

١٠٦- بالإضافة إلى هذه المؤلفات (١٩٨٧، ١٧-٣٥) ننصح للدراسة أكثر استفاضة في جوانب كاشفة في الاتصال المسرحي: آثار التنفيذ الاسترجاعية، النص المكتوب/التمثيل (مؤلف، مخرج، ممثلون)، إلخ.. انظر أيضاً أويرسفيلد (١٩٨٩، ٢٩-٤١).

١١٧ (١١٩) . وإمكان استخدام سارد يجعل مفهوم الاتصال المسرحي نسبياً relativiza, هذا الإمكان القائم على الحوار المفهوم على أنه oratio recta مقابل oratio obliqua التى ستسيطر على المرد الملحمى فى الدراما .

وبالفعل فإن السارد فى المسرح، الذى عالجه فى أمثلة بارزة، يدخل مفهوم الوسيط فى الاتصال الدرامى . وهو ما يذكره سبانج " Spang: فى مفاهيم درامية محددة يمكن اقتراح وسيط يقارن بالسارد فى الاتصال الروائى، رغم أنه لا يحمل ثقل التقديم الكامل للحكاية، فإن غالبية المرات يتدخل بشكل متفرق كـمعلق أو مرشد مؤقت حسب درجة التمريد narrativización فى الحالة المحددة (١٩٩١، ٤٥) . هذا الشخص، ذو الخصائص المشابهة للرواية، سيملك ميزاته: يمكن أن يحكى ويتوسط ويخلق مسافة: يتأمل أو يعمل على التأمل فى أى مادة، متعلقة بالمعمل أو لا (بوبيس، ١٩٨٧، ١٧، ٢٧) . ويشرح جنيت Genette مرة أخرى، فإن المسرح ذا السارد يخلق "وهم الواقع الروائى" ilusión de diégésis، على غرار ما يمكن أن يحدث فى الرواية "وهم المحاكاة" l'illusion de mimésis (١٩٧٢، ٢٨٥) . إذ لا تلقى وساطة أنا السارد ولا النص بشكل جذرى مع كلام فيه عدة أنا أشخاص، بل أن هؤلاء يتلاحقون... (دى مارينيس، ١٩٨٢، ٤٧) . وهذا يعنى تعدد الأصوات المسرحية، "تداخل عدة نصوص فى ضمير المخاطب كل واحد منها يملك فى داخله الحقيقة" (لوتمان، ١٩٧٨، ٢٢٧) .

١٠٧- انظر الأفكار التى لدى كوهن (١٩٨١-١٨)، ستانزلى (١٩٨٤، ٤) أو فياتروسكى (١٩٧٧، ٧) .

يبقى خاضعاً لتدخل شخص وحيد يقوم في مداخلات مستمرة بتوليد وجهة نظر وحيدة بصفة شبه دائمة^{١٠٨}.

وكاتب المسرح عادةً ما يغيب في الأعمال الدرامية الأكثر تقليدية. بعد وضع عملية الاتصال لا يتكلم كاتب المسرح: الدراما ليست مكتوبة، بل معروضة أمام عيون المشاهد (مزوندي، ١٩٩٤). ونتيجة لهذا يظل من المستحيل إدراك ما إذا كان المؤلف نفسه مختبئاً خلف تأمل شخص، معرفة ما إذا كان من يتكلم على المسرح هو الشخص نفسه أو أنا أعلى *alter ego* للمبدع. وتبدي أويرسفيلد جسمها عند الإشارة إلى هذه المسألة: "الخطاب المسرحي خطاب بلا فاعل" (١٨٨، ١٩٨٩)، وبالفعل وإن كان فاعله هو المؤلف فإنه تخلي عن صوته للتعبير عن صوت الآخرين، عن صوت الأشخاص^{١٠٩}.

ومع ذلك فإن هذا الموقف يصعب الحفاظ عليه في المسرحيات التي ندرسها. فالتطور متعدد الأصوات للعمل يمكن أن يصل إلى أن ينوب في الحضور التمثيل في مستوى منتج، في سارد يتولى بصفاقة دور المؤلف، في التمثيل المختص بالتشبيه *antropomorfico* لوظيفة عادةً ما يحافظ عليها في مستوى المجرد. وما هو غير مرئي يتحول إلى مرئي في هذا الـ *mise en abyme* للكلام^{١١٠}.

١٠٨- هذه العملية اعتيادية في السينما، الفن الذي نجد فيه الأحداث يعبّر عنها رواثياً رغم أن ذلك قد يكون بفرض وجهة نظر آلة التصوير (سكولز وكيلوغ، ١٩٦٨، ٢٨٠).
١٠٩- وعليه فإن الأوبر: نص مسرحي يحتاج إلى فاعل يخلقه، شيء آخر وهو ألا يظهر على سطح الخطاب، بل كوظيفة يسمح النص بينها في ما بعد. الفاعل هو المسؤول عن استخدام المجموع، عن كل الخطابات الموجودة في العمل، كمية مجردة تسمح تخرج من التماسك، النص (أدمز، ١٩٨٥، ١٦).

١١٠- دالينباخ (Dallenbach، ١٩٧٧، ١٠٠)

فى بعض المناسبات يتحول المؤلف إلى شخص، وكذلك بشكل واضح، إلى بديل، مكلف بدور الناطق بلسان أفكاره. من يستطيع أن يشك فى أن ملقن "مدينتنا" يعبر للجمهور عن أفكار خاصة بويلدر حول تكريم ما هو يومى؟ وكلمات ستيفن أوركين فى "هجوم ليل"، الملتزمة ضد العنف، أليست هى نفسها كلمات ساسترى؟ يولد الراوى مع ميل طبيعى ليقدم للمؤلف اتصالاً أكثر مباشرة وأكثر وضوحاً مع الجمهور؛ وهو تحديداً من يستطيع أن يجبر المشاهد على اتخاذ شكل نظرة دلالية محددة تجاه محتوى العمل^{١١١}. وهذه كما رأينا أحد المستجدات الأساسية للشكل الملحمى لدى بريشت: الحرية التى يعطيها للمؤلف كى يدخل أفكاره الخاصة (بروسيتين، ١٩٧٠، ٢٦٠).

فى العمل المسرحى، المنزوع من غفليته الجوهرية، يشمل الآن حضور منتج "تجريبى" للرسالة عبر مؤسسة روا، صورة تأليفية autorial مميزة فى شخص. وفى هذه الحالة تكتسب المسرحية تخطيط وضع فى إطار encuadramiento، بفضل التوتر بين حاوٍ "continente خارجى" ومحتوى contenido داخلى، وفى الوقت نفسه، سيرتفع فى موضوعه الذاتى والأكثر أهمية أحياناً (autotematismo).

١١١- ترى كارمن بوبيس نابيس أن هذه النظرة تضع "علاقات ذات معنى بين جوانب أو أجزاء مجموع أشياء أو تصرفات، وتنتمى فى الرواية إلى المؤلف الذى ينقل إلى النص نظاماً مختاراً" فى حين أنها فى المسرح التقليدى نظرة المشاهد "الذى تستطيع مواصلة النظام الذى يمكنه متابعة النظام الذى يفضل ووضع تكرارات وعلاقات طريقة حرة، بخلاف منظورات دلالية متشككها الحكاية أو ترفضها فى ما بعد" (١٩٨٨، ٥٠).

٣٠ آخر" وهذا هو التناقض الذي يجب على المؤلف المسرحي أن يواجهه،
مكرهاً دائماً على الكلام، في نوع من التكلم من بطنه، على لسان آخرين. ولهذا
فإن الخطاب المسرحي، في الكثير من الأحوال، عبارة عن طمس palimpesto^{١١٢}.

وبالقول ونظراً للطبيعة الكاشفة للدراما، ما يجعلها قادرة أكثر على الإظهار
أكثر من القول، بحيث إن الأحداث تعطى الانطباع بأنها تحكى وحدها، العثور
على أي أثر حسب كلمات بنفينيست "الذاتية في اللغة"، أي عن العلاقات بين
الجملة ومستواها المنتج، يصبح أكثر إثارة للمشاكل منه في الرواية أو في
الشعر^{١١٣}. وقد أشار النقد إلى أن المسرح فيه عملية كلام مزدوج، ذات نوعين
من الخطاب يتكاملان: الخطاب المكمل للمؤلف-الكاتب الذي يتوجه إلى
الجمهور، والمابين-فردي للأشخاص. وعليه فإن نص مسرح في مجموعه لديه
متحدث للكاتب، إنه الفاعل المتكلم عن كل الجمل (مسرحيات-حوار)، إلا أنه
يفوض كلمته إلى متحدثين آخرين، وسطاء، هم الأشخاص* (أبرسفيلد، ١٩٨٧،
١٨٤)^{١١٤}. من الصعب قبول هذا الطرح دون بعض التحفظات. يجب أن يبقى
واضحاً أن المبدأ الذي بموجبه يعبر مؤلف عبر أشخاص لا معنى بحثاً مجعفاً
عن حضور الكاتب في نصه، ولهذا، من أجل تفادي هذا الخطر "المتعلق بالسيرة"

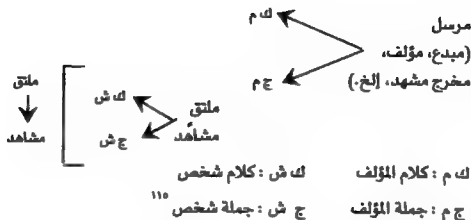
١١٢- إنه تناقض يشير إليه بورخيس كثيراً. الطمس رق يكتب عليه غير مرة بعد مسح الكتابة الأولى عنه (المترجم).

١١٣- بافيس (١٩٨٣)، فاعل الكلام). حول مفهوم الإظهار انظر إيكو (١٩٧٧، ١١٠).

١١٤- إنه مبدأ يتضمن خطراً منهيق عن ما تم التعبير عنه من قبل أوبرسفيلد نفسها (١٩٩٢، ٥٩). انظر رسم رقم ٣.

المحتمل، من المفضل إحلال معرفة المؤلف كفرد تاريخي، من أجل التحليل الدرامي، بمعرفة هيئة مجردة ونصية معنوية عن تنظيم الجملة، فاعل مركزي يتحمل على طريقته تقديم مواد مسرحية، مع لوازمه الأيدلوجية المترتبة على ذلك. تقبل فيلتروسكى Veltrusky للدراما وجود "فاعل مركزي" خلف حوار الأشخاص ومن بنية العمل نفسها (١٩٧٧، ٦٩). إيساشروف (١٩٨٥، ١٦-١٨) وماينفنو (١٩٩٠، ١٤١-١٤٢) يتعاملان من جانبهما مع مفهوم المتكلم المتعدد archi-enunciador، وهو نوع من خليط مؤلف حقيقي، مخرج مشهد وممثلين. يفضل بفيستر Pfister (١٩٨٤) تطبيق لفظ المؤلف الكامن على هذه الشخصية بسبب بوث Booth الذي أدرجه ريتشاردسون (١٩٨٨) كدرجة أكثر من الكلام في المسرح.

بعد توضيح هذه النقطة، ليست هناك مشاكل للتأكيد، مع أويرسفيلد، على أن الفاعل في الكلام المسرحي أو المتكلم ENUNCIADOR، مفهوماً على أنه "مستوى الوساطة التي تضمن ممر افتراضية لتحقيق، أو كفعل لغوي يؤكد إنتاج خطاب".



(كاسيتي، ١٩٨٩، ٨١)، يتطابق بالتبادل مع الفاعل والمرسل إليه في الجملة، عبر الحوارية DIALOGISMO المنبثقة من خطاب الأشخاص (كريستيفا، ١٩٨١، ٢٢١-٢٢٢).

ستمساعدنا "التداولية الدلالية" التي أبدعها دوكروت DUCROT على تشخيص الظاهرية التي تشير إليها بشكل أفضل^{١١٦}. ويأتباع فكرة باخين بوجود نصوص تعمل فيها في آن واحد عدة أصوات، يتطرق دوكروت في "LE DIRE ET LE DIT" إلى نقد وحدانية فاعل الكلام UNICIDAD DE L SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN DOBLE في تحليله للكلام المزوج ENUNCIACIÓN. يفحص دوكروت بعض النصوص التي نجد فيها أن علامات المخاطب لا تعنى حضور متحدث وحيد (١٩٨٤، ١٩٣). فلنذهب إلى حالة محددة، فعندنا، في هذه المداخلة المأخوذة من هولدرلين HOLDERLIN

١١٥- الكلام المزوج حسب باخين (١٩٧٦، ٨٥).

١١٦- لوضع الهيكل العام لهذه النظرية، ذات الأنفاظ المحددة للغاية، انظر دوكروت (١٩٨٤، ١٧١-١٨٩).

(١٩٧١) لبيتر ويس، نجد على المسرح شخصاً يتكلم، ونفترض في الحال ما يفعله
كحسابه وبمخاطرة منه:

بيثمان

إن البخل ليس أبداً

ما ينظم أعمالى.

فقبل كل شيء أضع

ترويج القنون

والدروءة.

فلنضع هذا الاقتباس في سياقه الدقيق وسنرى بوضوح متوسط كيف يعمل
الراوى فى المسرح:

السارد

كما يقول بيثمان

بيثمان

إن البخل ليس أبداً

ما ينظم أعماله (١١١).

فى هذا العمل الذى يصف فيه ويس صراع القوى التقدمية والرجعية
التواجها فى ألمانيا القرن الثامن عشر، نجد أن حضور "مغن"، مكلف أساساً
بتقديم كل مشهد مع تلخيص لما سيحدث فيه، لا يحرم فى مناسبات من إدخال
كلمات كل شخص. سيلاحظ حينئذ، بالرغم من ظهور إجابة بثمان، أن المذيع،

معين من قبل أنا ("MIS")، هو في الواقع مختلف عن المؤلف التجريبي للرسالة، عن منتجه الحقيقي والآخر طبقياً. السارد يفسح المجال أمام بدء حوار الأشخاص بأملوب مباشر، وللاستمرار في الصورة المستخدمة من قبل دوكروت، يترك راوي هولدرلين HOLDERLIN أن يوقع آخر، مؤقتاً، نصاً هو في المحصلة المحرر فقط. والنتيجة هي تقاوم معنى الكلام، بمعنى أن هذا النوع من الأعمال يوضح الشكل الدرامي للنص والتمثيل.

اجتهد بعض المؤلفين -فلفكر في بيانات "الدراما البرجوازية" في القرن الثامن عشر- في تقليص الازدواجية الكلامية **DUPLICIDAD** **ENUNCIATIVA** الخاصة بالظاهرة المسرحية، مقدمين حوارات وتصرفات الأشخاص على أنها "طبيعية" كتقليد صارم للحياة، مع الأمل الحميم في أن يتحول مخلوقاتهم الورقية إلى مخلوقات من لحم ودم، مشابهة للمخلوقات البشرية (سارازاك، ١٩٨١، ٧٨). في تقدم تاريخي صاعد اختار آخرون الإفصاح عن حضورهم عبر سبل أكثر اتقاناً، مطورين في أعمالهم كل تلك الميزات التي توضح ما يمكن أن نطلق عليه "تحولات" كلامية، "مواقف اتصالية شاذة بالنسبة للشكل القانوني" (كوييتو، ١٩٨٥، ٢٤٥)، وهي عناصر تعمل كخطابات قطيعة، كما لو كانت "انقطاعاً في الدائرة" (كوييتو، ١٩٨٥). وهي عبارة عن تعظيم لأكثر حد ممكن حضور الكلام في الجملة. المتكلم يمكن إدراجه في منتجه، بشكل ضمني، لا أو بفضل التعظيم المعين للأحداث، بفرض منظور يمكن منه إظهار هذه الأحداث، عبر اللعب المتوالي بالإضاءة أو الماكياج ...

على غرار ما فعله بوردويل (1985) BORDWELL مع السينما، ويهدف تضادى السقوط فى "خيال تشبيهى" FICCIÓN ANTROPOMORFICO ممكن، فإننا نميز هنا، نوعين من الرسائل الدرامية: تلك التى لا يتحمل فيها أحد بوضوح مسؤولية النص الممثل: وتلك الأخرى التى تتضمن، بشفافية مطلقة، فاعلية مستوى منظم عبر شخصية الحاكي CONTEUR. فى تعريفنا للسارد تكمن فكرة أنه لا يوجد حكي دون مستوى واضح يحكى حكاية، ستكون التمثيل^{١١٧}. وعليه فإن النوع الثانى سيكون مناسباً، كمثال كلام، طالما أن السارد يظهر بجلاء فى الجمل، وكعرض لجملة تحول الكلام إلى بطل حقيقى عبر البناء على المكشوف من قبل سارد فى الكلام الدرامى، بالكشف عن عملياته وآليات^{١١٨}. والكلام المسرحى المزوج يظل هكذا مشكلاً فى كلام ثلاثى من خلال الحضور المشترك لثلاثة خطابات مختلفة:

المستوى الأول: الخطاب الذى لديه المؤلف كمخرج.

المستوى الثانى: الخطاب الذى لديه السارد كمخرج.

المستوى الثالث: خطاب الأشخاص (انظر دى تورو. ١٩٨٧، ٢٠-٢١)

وأويرسفيلد (١٩٨٩، ١٧٠).

١١٧- نظرية علم السرد المطبقة على السينما تتكلم عن حكي واضح -على سبيل المثال، صوت غير مسموع يحكى حكاية- مقابل ذلك الصوت الضمنى، المتولد عن "أحد" من خارج الرواية يختار المواد المقننة فى صور. جوست (١٩٨٨، ٦٦-٦٧).

١١٨- إننا أمام جملة كلامية مقابل الجملة التى تهتم بمحتوياتها، دون الكشف مطلقاً عن الإيماءات التى شكلتها. (جريمة، ١٩٨٢) وكورتس (١٩٩١، ٢٤٥-٢٨٧)، كاسيتى (١٩٨٩، ٤١-٥١).

إننا الآن أمام شكل درامى تسود فيه أكثر من أى وقت مضى ظواهر لجوء RECURRENCIA وعودة RECURSIVIDAD كل متكلم يأخذ وظائف السابق، من خلال عملية فك، فى الوقت نفسه، تضع طبقة للخطابات، وبواسطة السارد، المتكلم الأول (المؤلف) يمنح نفسه ميزة جعل آلية الإنتاج مرئية على الخشبة وهى فى النهاية وراء كل مسرحية. ومن جانبه فإن الراوى ينظم وجود باقى الأشخاص حسب خلقه من جديد. والمؤلف الحقيقى، فى هذه العملية الخاصة بالتشخيص FIGURATIVIZACIÓN والموضوعة TEMATIZACIÓN، يصل أيضاً إلى التسرب فى نصه، متحولاً إلى شخص سيكون صنوه DOBLE على المسرح، نفس أخرى مكلفة بالقيام بدور لسان حال أفكاره: وهذا يعنى "تأكيد" إبداعه وفى الوقت نفسه الكشف عن مماره المحد.

الأمثلة المعطاة فى الجزء الأول من هذه الدراسة توضح كيف أن الوظيفة الأولى للسارد ذات طبيعة "تفسيرية" (EXPOSICIONAL انظر، شترنبيرغ، ١٩٧٨، ١): إدخال المشاهد فى عالم غريب، مع إخباره بمفاتيح ضرورية للفهم، وتقديم معلومات أساسية حول الزمن ومكان الحدث، حول علاقات وتصرف الأشخاص الدراميين. إننا الآن فى وضع لإقامة تمييز وظيفى مزدوج، أساسى، فى السيطرة على السارد كشخص.

فى المقام الأول فإن السارد، على غرار ما يحدث فى أى شخص درامى، يعرب عن طبيعته المتعلقة بهويته ECTICA فى إطار طرح هامون HAMON: كل

شخص علامة تحيل إلى مستوى كلام، لا يكتسب معنى أكثر من " التقرير عن موقف محدد في خطاب، التقرير عن فعل تاريخي لكلام محدد لماصرة أعضائه (أنا/انت/هنا/غداً/ذا...) " (١٩٧٧، ١٢١). ومع ذلك فهذه ليست وظيفته الوحيدة المتعلقة بالهوية. فحسب ما شوهد في الفصل السابق فإن ظهور سارد يؤدي إلى تنوع السياق الاتصالي الدرامي الممتد، المكون بفضل العلاقة التي تقام بين "أنا" و"أنت" في "هنا" و"الآن" كلها دقيقة^{١١٩}، فتدخلاتها تسمح بطرح خارج ظروف كلامها الظروف الضرورية لوضع ضماير أخرى مختلفة، في عملية يطلق عليها فك DESEMBRAGUE^{١٢٠}.

إلا أن شخص السارد يكتسب أيضاً على المسرح قيمة تكرارية لأنه بفضل الوساطة يبنى شبكة معقدة من النداءات (APPELS Y RAPPELS) المحيلة إلى نوايا كلام قابلة للتوسع، مبعدة من قبل أو من بعد، وفي الوقت نفسه تعرض للخطر القدرة التذكيرية MNEMOTECNICA للمشاهد، ووظيفته في هذه الحالة تنظيمية وتماسكية واقتصادية. ويجبر الساردون، كلما تطلبت المسرحية، القارئ على إعادة بناء الرواية. كل مداخلة للسارد تتعلق بنفسها والأخرى، ولكن فقط عبر فحصها كلها، يل المشاهد إلى المدلول التام للعمل^{١٢١}.

١١٩- إلام (١٩٨٠، ١٢٧). هذا الموقف الخاص المبدع على يد كاتب المسرح يشبه في كل شيء موقف الروائي. (١٩٧٠، ١٧١).

١٢٠- جريما وكورتيس (١٩٨٢، ١١٢-١١٦) وكورتيس (١٩٩١، ٢٤٥-٢٨٧).

١٢١- هامون (نفس المصدر) يميز في السيطرة السيميولوجية للشخص، إضافة إلى وضع هوية المتكلم والمستمع deixis، والتكرار anáfora، ببدأ إحصائياً ثالثاً. يتصرف الشخص كعلامة ينقلنا إلى العالم الخارجي، أشخاص تاريخيين (ريشلييه في روايات الكسندر دوم، أسطورية (فينوس، زيوس)، رمزية (العب، الحزن).

وعمل فرديك دورينمات (زواج السيد ميسيسبي، ١٩٥٩) يفيدنا في الاقتراب من هذا الاستخدام المزدوج. فقور رفع الستار يتأمل المشاهد مفزوعاً كيف أن ثلاثة أفراد يدخلون على المسرح ويقتلون بطلقة ويبرود شخصاً ومن المثير للفضول أن هذا يبدأ عملية السرد. سان-كلود، أحد الساردين الثلاثة في العمل، يتوجه مباشرة إلى الجمهور ("السيدات والسادة"، ١٩) كي يثبت موته، في الوقت الذي يفيد علماً بأنه قدم ما سوف يكون آخر مشهد من المسرحية^{١٣}. والمعنى التأكيدى لكلماته جلى: "لقد بدأنا بإعدامى لأسباب علاجية، فهذه الطريقة ننزع عن أنفسنا واحداً من المشاهد الأكثر مأساوية في المسرحية. (...) والأكثر حزناً هو أن الحدث يجب أن ينتهى حتمياً بكارثة تامة، إلا أنه من الواجب أن نهتم بالأحداث، لا يمكننا تغيير شيء، ماذا لنا أن نفعل؟" (٢٠). إنها إحالة داخلية، CATAFÓRICA، تحرياً للدقة، تتعلق بالمحور الروائى. ووظيفتها هي "ربط عناصر مختلفة من الحدث عبر الخطاب" (دى تورو، ١٩٨٧، ١٨١)، رغم أنه، على عكس الطريقة التقليدية لتلقيها، لن يستطيع المشاهد أن يمارس في "الزواج"، "الانتظار الحار للنهاية" (ديمارسى، ١٩٧٣، ٢٢٩-٢٤٩)، لأن مع هذه اللعبة CATAFÓRICO يكتشف منذ اللحظة الأولى كيف ستكون النهاية.

الفك الفضائى DESEMBRAGUE ESPACIAL هو تلك "العملية التى يكون أثرها الطرد، خارج مستوى الكلام، للفظ لا-هنا من الدرجة الفضائية"^١

١٢٢- يهكى سان-كلود، من ما وراء الطبيعة: "وبالإضافة إلى هذا ومن المفاجأة الطبيعية للتواجد هنا معكم، رغم وجود قتيل، فإنتى بخير تام (نفسه).

(غريما، ١٩٨٢، ١١٦)، بخلق فضاء لـ "هناك" متواجهاً مع الفضاء الأول لكلام السارد. سان-كلود، وهو لا يضطلع بهذه الوظيفة بشكل متطرف، يتكلف بتحديد العمل في صالون منزل لا هوية مكانية له، لا يهم أين، وذلك بهدف تضادى أى استقطاف لدى المشاهد^{١٣٣} : "والآن فلنبدا الحكاية. تحدث في أى مكان. البداية، على سبيل المثال، يمكن أن نضعها في رومانيا. (...). ويمكن أيضاً أن تبدأ في تامبانج. (...). فكر المؤلف يوماً في صنع الحدث في الجنوب. لهذا فإنكم ترون شجرة سرو، آثار المعبد والبحر، في اليوم التالي فكر في أن من الأفضل أن نضع الفعل في الشمال. وهناك الكاتدرائية القوطية وشجرة التفاح. ولكن فلنذهب إلى الخلاصة. (...) إلا أنه من الأفضل أن نبقى في هذا الصالون، وإن لم تكن لدينا فكرة دقيقة عن وضعها الجغرافى (٢٠). سان-كلود يطلب الصفع مقدماً عن بعد الاحتمال الذى يمكن أن يسبب عدم العزم الكامل هذا الذى يعود إلى المؤلف، لكنه يذكر أن المسرح هو المسرح، وليس استاذية في المنطق أو في الرياضيات^{١٣٤}.

يفهم الفك الزمنى DESEMBRAGUE TEMPORAL على أنه كعملية إسقاط للفظ لا-الآن، في لحظة فعل اللفظ، خارج مستوى الكلام" (غريما، ١٩٨٢، ١١٥). وبالفعل فإن سان-كلود يتولى بعد ذلك على المسرح خلق الزمن

١٣٣- من الملفت للنظر أن دورينمات يمتدح بأن أول سؤال والأكثر أهمية، الذى يطرحه على نفسه عندما يبدأ كتابة عمل هو أين سيعرض، وبالتسبة لدورينمات، كما أسلفنا، فإن الخاصية الجوهرية للدراما الحديثة هي نزاع للمادية intermaterialización عن الديكور ومن الفضاء والبطل للمأسوى (١٩٧٠، ٤٧-٦٢).

١٢٤- ص. ١٢-١٣. ترجمة كارلوس مونيث لا تضم هذه الجملة الواردة في النص الفرنسى، ولهذا ذكرتها هنا.

الماضى الذى يطور فيه الحدث: "فلنعد خمس سنوات إلى الوراء.. خمس سنوات من زواجى المؤسف. (...) إننا فى مايو، يتسلل فتور النهار عبر النوافذ المفتوحة جزئياً" (نفسه). وفى مواجهة الزمن "الآن" فى جملة زمن حينئذ، بالفصوص فى احتمالات الكلام الجديدة فى الزمن هدف الماضى.

يحدث الفك الفاعلى DESEMBRAGUE ACTANCIAL هكذا عندما، من منطلق بنية أساميّة حوارية، يفسح أحد المتحدثين المجال أمام تطور حكاية يضع فيها شخص آخر كلاماً. والضميران أنا/أنت المميزان للخطاب المسرحى يظلان، أمام حضور سارد، تابعيين لفعل إنشائى ACTO ILOCUTORIO سابق زرعهما، رغم استقلاله الظاهرى. قبل انزوائه، أدخل سان-كلود شخص فلورستان ميميسيبي: "الخادمة تدخل فى الصالون صديقى القديم ميميسيبي . (من اليمين تدخل الخادمة وميميسيبي). وكالعادة يرتدى سترة سوداء. يسلم العصا والمعطف والقبعة للخادمة بينما أخرج أنا من النافذة متبعاً عادة قديمة" (نفسه) ^{١٢٥}. الكلمات التى تلى، الحوار بين أنستاسيا وميميسيبي، تحولت إلى "كلام منطوق"، وهو تقليد فى الخطاب يقلد واقع كلام: بفضل شخصية سان-كلود، "الأنا"، الـ "هنا" أو "الآن"، الموجودين فى الخطاب المنطوق، ولا تمثل على الإطلاق فاعل أو فضاء أو زمن الكلام" (غريما، ١٩٨٢)، بل هى نتيجة أو منتج أو إبداع شخص وسرده. ويتغلب الحوار عن كونه محور بنائى لأن كل الأصوات تحولت إلى نتيجة أو منتج أو إبداع شخص، مختبئ فى الكواليس،

١٢٥- فى النسخة الفرنسية يبرز الفك الفضائى والزمنى. (١٥).

يفسح المجال أمام سرده. من هنا تولد أيضاً أهمية الكلمة فى المسرح مع السارد، السلاح "الوحيد" الذى يمتلكه هذا الشخص لتحقيق الآثار التى نسبت إليه حتى هذه اللحظة.

فى "زواج السيد ميسيسيبي"، كل شيء على المسرح، ابتداءً من الملابس إلى الموسيقى، يشير إلى القليمة الساخرة مع الواقع الممثل. واستخدام ثلاثة أشخاص، هم سان-كلود وميسيسيبي وييلوه، يتقاسمون مهمة سرد الحكاية، يؤدى إلى لعبة ثرية من التصحيحات التى تسعّب الثقة بالتقارب بينهم من واحد لصالح الآخر. وبعد المداخلات المبنية للسارد الثالث يويلوه UEBELOHE الذى يستخدم لوحة عرض فى تلخيص الأحداث فى الفترة الانتقالية وفى الوقت نفسه يُدخل التى سوف تمثل على التوالى. ميسيسيبي، ثانى سارد وزوج ديوت، يفرج على المسرح ليمطى روايته، المختلفة تماماً، عن خيانة زوجته أناستاسيا له: "لا تهتموا كثيراً بهذا المشهد. إنه كذب. إذا كانت هناك خلفية حقيقة فيها فإن فطنتى الحادة كانت قد اكتشفتها بسرعة. ما أريد أن أشرحه لكم شيء آخر، مشهد حدث فى هذا الصالون كان حقيقياً تماماً..." (٢٩٩). يستخدم ميسيسيبي كلمة غاية فى الأهمية فى الفهم ليس فقط فى هذه العملية بل فى العمل كله: ما سنشاهده "أكاذيب"، يعنى، خداع ووهم وخيال.

ليس معقولاً امتلاك شكوك حول واقع دخول سارد الخشبة أنه يعنى قطعة مع النظام الدرامى التقليدى، إلا أنه فى بعض المناسبات، مع القطعة يحدث

شك في القيم التي تحكم العالم، من خلال التزاوج المحير بين الوهم والواقع، بين الأدب والحياة. يُورط المشاهد في آلية قد يبدو أن لديه الإرادة الحاسمة في التمرير بنفسها على ما هي عليه، لتبرير نفسها كأداة للخيال. ويستطرق إلى هذا الأمر بعد ذلك.

إذا قبلنا التقسيم البسيط، الذي اقترحه ريمون-كينان RIMMON-KENAN (١٩٨٣، ٥٩-٧٠) للرواية، بين التمييز المباشر CARACTERIZACIÓN DIRECTA، ذلك الذي يقدم من خلاله شخص عبر صوت سارد مرخص له، والتمييز غير المباشر، الذي يمكن التعريف عليه، بالعكس، عندما يحدد شخص نفسه بأفعاله أو بلفته، فمن الجلي أن النوع الأول المشار إليه ليس الخاص بالدراما التقليدية. مانفريد بفيفستر MANFRED PFISTER (١٩٨٤، ١٩-٢٢) يميز للمسرح أربع تقنيات تمييز، مبررة من قبل معيارين مكملين: أ) سيتم الحديث عن تمييز واضح أو ضمني حسب ما يقوم، على التوالي، على "الإخبار" TELLING أو "العرض" SHOWING، ب) التمييز سيكون "شكلياً" FIGURAL^{١٣} إذا قدمت كل معلومة بهذا الصدد من قبل شخص، أو "سلطوية" AUTORIAL إذا كان المؤلف الضمني هو الذي يقدمها. ويثبت بفيفستر PFISTER حدثاً سبق أن أشرنا إليه: هو أنه مع غياب سارد في الدراما، إمكان "تمييز سلطوي واضح" يظل محدوداً بشكل كبير: "إنها تتعلق بشكل أساسي ما

١٣٦- يوضح بفيفستر: "لفظ 'صورة درامية' يعني (...) اقتراب وظيفي للنظر إلى إحدائيات الشخص في النص الدرامي (١٩٨٤، ١١).

أطلق عليه رومان إنجاردن "النص الجانبي" THE SIDE TEXT، المكون من العنوان، قائمة الأشخاص الدراميين والفعل والإرشادات المسرحية والممسرحات" (١٩٨٤، ٢٢). وعلى عكس القاص، الذى يمكنه التدخل فى أى لحظة عبر صوت السارد لتقديم ملخص شخص على ما هو عليه، فإن موضوعية الدراما تجبر كاتب المسرح على تقديم "الأشخاص وهم يمثلون ويتكلمون دون تعليقات خالق الكون المادى DEMIURGO" (بافيس، تميز).^{١٢٧}

ولكن الدراما أيضاً قادرة على الوصول إلى التمييز المباشر أو إلى السلطوى للأشخاص، بفضل صورة شخص سارد. ورغم أنه فى هولدرين (١٩٨٤) لألفونسو باييخو نجد أن الأشخاص الخمسة موصوفين بدقة فى الإرشادات السابقة (٨٠-٨١)^{١٢٧}. هيلين، الساردة-الشاهد على المواجهة المدمرة تقريباً لأسرتها، تتولى تقديم الأشخاص للمشاهد وهم يتواردون على الفضاء المسرح ويمثلونها، بادئةً بنفسها: "سامى هيلين ثورن. (...) أمى كارلا بوركينستين، تمضى ساعات طويلة فى العمل حول مؤلفها المفضل: الشاعر الألماني هولدرلين... (...) هذه هو أبى جوستاف ثورن، وهو رجل خشن فى أفعاله، رجل طيب وهمام" (٨٠-٨١). وبعد ذلك مباشرةً تستفيض الساردة فى تفاصيل حول الظروف الخاصة التى ولدت فيها شقيقتها جينتى GINTY، "دمية جميلة ولدت

١٢٧- انظر على سبيل المثال: كارلا: امرأة بين الأربعين والخمسين سنة، جذابة جداً، أناقة وتميز. لديها شيء بعيد فى نظرتها، غير معد. تعبيريتها داخلية، لكنها ذات جاذبية كبيرة. (...) شخصية حادة الحواس، شهوانية، ذات شيق واضح" (٨٠).

مهيئة واضطروا إلى تشييطها مدة طويلة إلى أن أخذت في التنفس... (٨٢). بوصولها زرعت الكراهية والحنق بشكل دائم في الأسرة: لم تكن جنتي إنساناً عادياً، بل وحشاً مسعوراً ومعذباً. (...) كانت قد ولدت في أسرتنا هاوية من الكراهية والصمت (٨٢-٨٢). تهرب جينتي من البيت وتمود بعد خمس سنوات، متزوجة جاشا JASHA الشاذ، وهي اللحظة التي يبدأ فيها التمثيل. لن تتأخر الساردة كثيراً في وصف زوج أختها: " إنه إنسان غريب، صعب التواصل، لكنه ... لطيف، طيب" (٨٩). في المشاهد التالية (٨٩-١٠٠) ستقتصر هيلين في مداخلاتها على تلخيص ما حدث دون أن يكون المشاهد قد رآه وعلى إدخال مميزات الموقف الدرامي الذي سيفشل الخشبة. وعبر كلماتها الموجهة إلى الجمهور في نهاية المسرحية، تحكي لنا هيلين باختصار كيف عاد كل شيء إلى الحياة العادية، كيف تخيم السعادة، الأمن، الحياة من جديد على أسرتها.

والنتيجة لكل ما قيل أعلاه ليس سوى خلق لصراع بين المشهد والقاعة. فمن جديد تتحرك الأعمال من التوتر-صفر (مشاهد يتأمل التمثيل بهدوء مطلق) إلى أقصى درجة توتر ما تعنيه على سبيل المثال "إهانته الجمهور" (PUBLIKUMSBERSCHIMPUNG، ١٩٦٥) لبيتر هانديك (PETER HANKE). وكما سنرى فإن السارد يمكن أن يُستخدم كعنصر أدائي PERFORMATIVO يحاول، كلما كان أقل، فضح تصرفات في مشاهدية، وفي الوقت نفسه الإيماز بتصرفات سياسية محددة.

غموض نص منتج بواسطة شخص مسرحي، سواء أكان هذا سارداً أم لا، لا يعتمد في نهاية المطاف على قدرته على إقناع الجمهور. ونظراً لأهمية خطاب

المسارد، فإن هذا الجانب يصبح أساسياً في الأعمال التي نحلها هنا. وفي النهاية فإننا أمام مهمة تحديد درجة جدارة المسارد بالتصديق وإمكان أن يكون مصححاً من قبل خطاب أشخاص آخرين (بوث، ١٩٧٧ و ١٩٧٨).

مسرحية "هجوم ليلي" (١٩٥٨-١٩٥٩)، المكونة من سبع لوحات "داخل أسلوب بريشت (دومنيك، ١٩٦٤، ٤٦)، والموصوفة من قبل المؤلف نفسه بأنها "تجربة ملحمة"^{١٢٨} هذه المسرحية تؤكد اهتمام الفونصو ساستري باستخدام سلسلة طويلة من أدوات ملحمة مهمتها حجب وهم الواقع قدر المستطاع، وفي الوقت نفسه تبحث عن التزام مطلق بالفرجة من قبل المشاهد: الموسيقى (روك آند رول، تانغو، شارلستون، جاز أو كاكابان) التي تكتسب شخصية درامية، بوضع التغيير الزمني من حقبة لأخرى، اللعب بالأضواء، الذي يبرز المواجهة بين عالم السرد وعالم المسرود، استخدام لوحات متحركة، الآثار البصرية أو كما سنرى بطريقة محددة ظهور مسارد-معلق^{١٢٩}.

المسارد في "هجوم ليلي" يدعى ستفن أوركين، شرطي، وهو بفضل عمله، تمكن من إعادة بناء حكاية ذات أهمية، تحكى للجمهور^{١٣٠}. وهي عملية بناء تبحث عن أسباب الأحداث عبر دراسة آثارها، حسب سؤال "من أين يأتي كل

١٢٨- العنوان الثالث هو "هجوم ليلي". وهو عمل كتب في ١٩٥٨-٩، وغير ممثل.

١٢٩- بدأ الاهتمام ببريشت قبل سنوات من فحص حقيقتي وجددي لنظرياته، نحو ١٩٥٩-١٩٦٠، وتطور في الفصل الخامس من "تشریح الواقعية" (١٩٦٥).

١٣٠- بنفس طريقة المحامي ألفيهر في "منظر على الجسر" (١٩٥٥) لأرثر ميللر.

هذا" (٧٦٨)، الذى يطرحه هو نفسه. فى التمييز الإرشادية للشخص يلح على حدث أننا لسنا أمام موظف عادى، بل أمام تجسيد غير عادى لمثالية الشرطى الحقيقى (ستيان سولير، ١٩٧٢، ٢٢١): سيُظن أنه فتان بوهيمى أكثر منه مفتش شرطة قاسٍ" (٧٣٩). فى الحوار التالى مع زميله أشلى ASHLEY، يعرب أوركين عن رفضه المطلق لكل بحث جنائى يمكن أن يستخدم "ما يمكن أن نطلق عليه سبل جنائية" (٧٤١)، وهو أسلوب التعذيب: "دخلت سلك الشرطة كى أقمع العنف والجريمة، وليس لممارستهما" (٧٤٢).

أول ظهور لأوركين يحدث بسرعة دون انتظار. وعلى غرار ما يحدث أيضاً فى البداية مع أنا كليبر (١٩٥٥)، يسمح الفونصو ساسترى بحدوث المنظر الأول كله ("نار فى الليل") وابتداءً من الثانى ("بحث جنائى") دون وساطة سارد، ودون حضور أى وسيط نجد أن مارثيلو غرافى MARCELO GRAFFI قد قُتل فى منزله وأنه بفضل مساعدة أحد الجيران، أوكونور، تم القبض على القاتل هازى موللر، الذى يتمرض فى بداية المنظر الثانى لاستجواب على يد الشرطة. وفى هذه اللحظة يدخل الحدث فجأة مفتش الشرطة القريب المدعو ستيفن أوركين. وينقطع لقائه مع مارى غرافى، زوج الأستاذ المقتول، عندما يحل الظلام على الأشخاص الآخرين، ويركز الضوء على أوركين فقط الذى يتوجه إلى المشاهدين. بعد وصفه الأول للحقبة التى حدث فيها المنظرين الأولين، ١٩٥٦، ينهى السارد، الموجود فى موقع متأخر من الحكاية، مداخلته الأولى بمحاولة مباشرة "لالتقاط تلمظ" مشاهديه، للحصول على عطفه، على تعامله: "ستيفن أوركين مفتش فى

شرطة نيويورك. صديق لكم" (٧٤٦). أوركين يشارك في الحكاية التي يحكيها، مع خلال مقابلة مع السيدة غرافى (اللوحة الثانية)^{١٣١}. عمله كشرطى يسمح له بالإطلاع على كافة المعلومات التي يريدها لبناء تاريخ أسرتى غرافى-بوسكو. إنه سارد مراقب معرفته مقصورة على ما كان يمكن معرفته عبر السبل الطبيعية. يمرتف باستحالة أن يكون تحقيقه الإجرامى: كاملاً؛ لا نعرف. لا نستطيع أن نصل إلى أكثر من ١٨٩٠.. إننا ببساطة شرطة... (٧٨٠). وجهة نظره المقصورة تقره أكثر من سارد موثوق به يركز جهوده فى إظهار أن مأساة "انتقام" ليست حدثاً معزولاً عن السياق العام لأشياء بل إنه موجود فى عملية تاريخية مشتركة، عامة، "الحكاية الكبرى" (٧٩١)، التي تمثلها فى جوانبها الأكثر جوهرية: "هذا ليس كل شئ، ولكن يكفى للخروج بفكرة عن الزمن الذى أتحدث عنه" (٧٥٦). انظر دومينيك، ١٩٦٤، ٤٥).

ستيفان أوركين، راوى "هجوم ليلى"، عند بداية كل منظر يفى بين أخريات بمهمة "حمل المشاهدين إلى الماضى بالنسبة للحقبة التي يحدث فيها المشهد، من خلال سرد الأحداث الأكثر أهمية" (دومينيك، ١٩٦٤، ٤٥): "إننا فى ألف وتسعمائة وستة وخمسين حيث يوجد جو سيئ. سنوات سيئة، فى الحقيقة. تذكروا على سبيل المثال أن آل روسنبرغ أعدموا منذ زمن طويل. حرب أعصاب وإنزال بريطانى فرنسى فى السويس. يقصفون بورسعيد" (٧٤٤). وبهذه الطريقة

١٣١- ابتداء من هذه اللحظة، مع دخول السارد، الذى كسر آماله الأولى، سيتعامل المشاهدين مع معلوماتين جدينتين حول الحكاية.

فإن ظروف المشهد لن تقدم كالخاصة بالمشاهد، القادر بالتالى على مراقبتها بموضوعية أكثر. تفيد مداخلان أوكرين أيضاً فى الربط بين كل مشهد. فى المداخلة الأولى منها، تقترح المجال أمام الحدث الذى سيشفل المنظر الثالث كله (نقابة الجريمة) مع تنوع فضائى: "عندما ينتهى القاتل سيكونون جميعاً فى منزل موللر. تامبا (فلوريدا)، تُدخل استرجاعاً ANALEPSIS ذو بعد أكبر، يضع المشاهد فى نهاية الحرب العالمية الثانية، محدداً الحدث فى مختارات من الأحداث الأكثر بروزاً فى تلك الحقبة، ويمد ذلك يقدم مشهداً جديداً: "شخص يدعى طونيو غرافى كان قد ذهب إلى السينما ذلك المساء: "سأرى، لا أدرى، أى شريط". قال هذا لأخيه" (٧٥٦). سيطرته على الحكاية التى يمردها تسمح له إعادة إنتاج أسلوب غير مباشر للكلمات الأشخاص قل أن يعبروا عن صوتهم الذاتى.

المشهد الخامس ("موت الطاغية") يفتتح بمداخلة للسارد، يكمل فيها المشهد السابق بمعلومات جديدة وتلخيص سريع ("طونيو غرافى، بعد جريمته، لم يستطع الهرب"، ٧٦٨)، بينما يدخل استرجاعاً رابعاً. فى المشهد السادس ("الأقوى")، يلخص أوركين ما حدث مع أشخاص المشهد السابق ("كان قد بدأ اصطيد أنجلو بوسكو، سفره الكبير فى معظم أنحاء العالم"، ٧٨٠) ويقدم السياق التاريخى الذى يحدث فيه الاسترجاع الخامس والأخير. وأخيراً المشهد السابع ("وصية الأستاذ غرافى") يلتقط، فى نوع من التسلسل، خيط الحدث فى اللحظة التى كان قد توقف فيها فى نهاية المشهد الثانى. وأوركين فى دوره كسارد

يتولى إغلاق العمل. استرجاع زمنى ("مرت عدة سنوات على ذلك ولم يحدث شيء بعد"، ٧٩٠) يفتح الطريق أمام نوع من تميم رسالة المسرحية. لقد تأملنا حكاية نوع من "الجريمة الأدبية"، فلا يزال أوركين ونحن معه نميش تحت الإحساس المكدر بعنف يمكن أن يمتد لحول العالم "إلى حريق رهيب" (٧٩١) ^{١٣٢}. وعلى الجمهور أن يتساءل ما إذا كان من الممكن التحول من طريق التدمير الذاتى هذا أو على العكس، كما يقول فى تسجيله الأستاذ غراهى، "المأساة المستمرة" (٧٨٨). ويريد أن يقول ألفونسو ساسترى أيضاً إن صيحة أوركين التى يمتريها الرعب، لا، لا يمكن أن تحدث! (٧٩١)، هى صيحتنا أيضاً.

وكما لاحظ جوين إدواردز GWYNNE EDWARDS (١٩٨٩، ٣٣٩) فى "هجوم ليلى" فإن موضوع العنف أو القمع يتوزع على مستويين، واحد خاص والآخر عام، وكلاهما متحدان فى بنية العمل. فى المستوى الأول نجد أن مقتل مارثيلو غراهى هو الحلقة الأحدث فى مسلسل الجرائم التى يرجع أصلها إلى ولاية كارلو غراهى ويوسكو الملاحية على سكان الجزيرة ^{١٣٣}. "الدلول الأوسع والأعم يظل مشاراً إليه بواسطة الحوادث التى تقع فيها أسرتنا غراهى ويوسكو والتى يضعها مستيقن أوركين فى سياق الأحداث العالمية التى وقعت فى القرن العشرين" (إدواردز، ١٩٨٩، ٣٤٠). ويمبر عن ذلك أوركين هكذا: "بعد طلاقات

١٣٢- كفى لا أستطيع أن أطرد من قلبى الرعب عندما أفكر فى الليل وهى إيمان هجوم ليلى يشع يعول هذا المالم الصغير المفقود والمتوحد إلى حريق رهيب ... (٧٩١).
١٣٣- (١٩٨٩، ٣٣٩).

رشاش، هناك نار تشعل محرم، تابو، قبيلة، هناك لعنة منيثة من أحشاء الحضارات الأمومية القديمة" (٧٦٩). أشخاص "هجوم ليلي" وأفعالهم يعمان في حركية لحظة معينة من التاريخ. وهكذا فإن سنة هجوم مارثيلو غرافى تتصادف مع السويس وغزو روسيا للمجر، فى ظل الحرب الباردة، مع المواجهات العرقية فى الولايات المتحدة الأمريكية... والشئ نفسه يحدث مع الجرائم الأخرى الممثلة بحيث إن "القرن العشرين كله حتى الوصول إلى سنة تأليف العمل يقدم بتجويرات عنف دائمة وتنجير" (إدواردز، ١٩٨٩، ٢٤٠). والمارد هو العامل الذى يوضح نقل ما هو خاص إلى ما هو عام، بتقديم، حسب كلمات لوبيوك LUBBOCK، ما يمكن أن يطلق عليه "تقرير بانورامى (PANORAMIC SURVEY) عن الأحداث الدرامية (لنفيلت، ١٩٨١، ١١٦)، إلى المشاهد، كما أنه يختار لوصفه تلك الأحداث التى تقوم على أساس وجهة نظر فكرية بتقديم تنظيم قيم للعالم المردي DIEGETICO. وستقان أوركين فى نهاية المطاف هو العنصر الأساسى الذى يوحد النص والميثاق، العلاقة القائمة بين الأحداث الممثلة، كما سنرى، ويشير إلى موقف واضح من قبل المتلقين^{١٢٤}.

يمكننا اعتبار "هجوم ليلي" كهكاية متصلة (أنطونيو غازيدو، ١٩٨٨)، نظراً للمداخلات المتكررة للمارد، وعلى هذا الأساس يقدم التكامل الشكلى للعناصر ذات الطبيعة المختلفة:

١٢٤- أنظر هالسال Halsall (١٩٨٨، ٢٤) لخلق الآليات التداولية لاستقلال نص.

١- الأول، خطاب روائي على نحو صارم، يقدم خبراً عن حكاية، عن مجموع متفرق من الأحداث، خطاب يتحرك من الحاضر إلى منطقة محددة من الماضي. والتطور متقطع، نظراً لعمليات القطع التي يسفر عنها اقتحام السارد.

٢- الثاني، خطاب عرضي، يمثل ردة الفعل الماطقية للمصادر أمام الأحداث المروية، في الحركة المشار إليها في تعميم معنى العمل. وهكذا فإن السارد سيتولى وضع لحظة الجملة مع لحظة الكلام في علاقة مساواة، واضحاً هكذا بهذه الطريقة تذبذب لا يتوقف بين داخل الفضاء المشهدي من خارج الفضاء الاجتماعي. وهذه هي نقطة بداية "هجوم ليلي". كل واحدة من العودة إلى الماضي RETROSPECCIÓN تقوم بالفعل على مبدأ تناظر دلالي ISOTÓPICO: يفرض هذا اللجوء الموضوعي هو الإلحاح الفكري، من خلال العرض أمام مشاهدة عدة أحداث متسلسلة تخفي المدلول ذاته. يحاول ستيفن أوركين العثور على معنى، على سبب الأفعال الممتلئة، نظرة العالم الكامن خلفها. وأنا السارد هو دائماً الخط الموصل الذي يتشابك من خلاله الحاضر والماضي: ومن هنا فإن النثر في مداخلاته يفسح المجال أمام الشعر الحر، ما هو روائي بعث إلى إبراز لطيف للشعر.

إن المسافة الجمالية الجلية التي يقرزها استخدام سارد وأثره الفاعل على المشاهد الذي يتأمل خطاباً "وسائطياً"، يتم الرد عليهما من بطريقة أخرى في المسرح الملحمي: التوجه المباشر إلى الجمهور. ومعها يستطيع ساستري أن يلزم متلقياً بطريقة أخرى سلبية، الجمهور، في الحكاية (التاريخ؟)، على غرار نوع من

الاتفاق البلاغي، وهو ما سأعالجه بعد. في "هجوم ليلى" نجد أن السارد يتوجه إلى عالم قصصى ضمنى في النص ذاته ("تعرفون...؟"، ٢١٧، "سترون...؟"، ٢١٧، "أدعوكم...؟"، ٢١٨)، "خارجي" عن الحكاية وموجود في عالم السرد، في الحاضر الذي يتكلم منه السارد، هو متلقى التمثيل نفسه، المشاهد.

وسبل تحريض تفكير المشاهد متعددة. أولاً، يضع ستيفن أوركين فصاحته بين الأفعال الدرامية بحيث تجعل رؤية معناها بوضوح. هذا بالإضافة إلى أنه بهذه الطريقة يسمح بتفسير وتقييم التصرفات الممثلة حسب نظام قيمه، التي تمود في أصلها إلى المؤلف، ومنه يتحول إلى لسان حال، وكما ذكر وين بوث (1978، BOOTH، ١٦٦) فإن حدثاً معطى من قبل المؤلف أو "من لسان حاله المؤكد" أكثر مصداقية من المعلومات المحدودة كشخص غير معصوم من الحكاية. ليس غريباً إذاً أن تشير جهود السارد إلى دفع المدلول إلى الأحداث، إلى تشكيل معتقدات^{١٢٥}.

من المعروف أن البلاغة وأداتها الرئيسية، الفصاحة، تهدفان إلى الكفاءة، من منطلق أنها قدرة على الفعل على السبيل الأخرى من خلال اللغة. والهدف هو إقناع المشاهد الذي لا يألو جهداً في المسرح السياسى. من الضروري أن يمتزج المتلقى بالحقيقة التي تقدم إليه وأن يقرر قبول الأفكار الواصلة كما لو كانت له، عبر صوت السارد في حالة "هجوم ليلى". دبليو. بي. ورثن W.B. WORTHEN،

١٢٥- كلا الجملتين اقتباساً من "بلاغة الخيال" (بوث، ١٩٧٨، ١٦٦، ١٨٦).

فى بحث حديث عن الموضوع، يشير إلى كيفية أن هذا النوع من المسرح يتطلب من أجل تحقيق أهدافه، ليس فقط إلى عجالة المواضيع ذات الشحنة الفكرية الكبيرة، فى نظريات صادقة، بل أيضاً إلى بحث عن طرق جديدة لخلق مدلولات والتأثير فى تأهيل الجمهور، على عكس الموضوعية المزعومة فى المسرح الواقعى. يمنح المسرح السياسى دوراً معيناً لمشاهده، بإعداد تلك العمليات التى من شأنها أن تسمح له بتفسير التمثيل بشكل صحيح^{١٣٦}. ومدلول مسرحية مثل مسرحية سامستري يعتمد إلى حد كبير على أداء هذه البلاغة "الخارجية" التى تهدف، بعيداً عن الحدود الخاصة للخشبة، إلى إشراك المشاهد بقوة. ومن خلال طريقة بلاغية^{١٣٧} إلى حد ما الذى من خلاله يتخذ فاعل الكلام موقفاً فكرياً وانتقادياً إلى أبعد الحدود، ويفرض صوت السارد عالماً محدداً من القيم على المشاهد، مبعداً إياهم من المادة المسروبة أو، فى هذه الحالة، من التمثيل المسرحى: فننقل أن هذا الإقصاء ليس شيئاً آخر سوى الشكل السيميوطيقى لفعل الحكم^{١٣٨}. والمسارد فى تعليقاته التقديرية -طريقة "بروتوكول قراءة"- يقوم إلى حد كبير بالعمل التفسيري الذى عادةً ما يجب أن يقوم به المتلقى، متحملاً مسؤولية الوظيفة المسيطرة لعملية التمثيل أو الرمز SEMIOSIS، بنسب دور الضامن فى

١٣٦- فى بحث ورثن توجد فكرة أن الدراما تعرف وتضفى الشرعية على تصرف تفسيري معين كجزء من عمل المشاهد، وهو ما يشكل فى رايه البعد البلاغى للمسرح. (١٩٩٢، ١٤٧).
 ١٣٧- مدلول لفظ "بلاغية" عنا تقليدى للضايقة، فى إشارة إلى الاستخدام الفعلى للغة فى الاتصال، بمعنى الإقناع. (تودوروف، ١٩٧٧، ٥٩)
 ١٣٨- يرى بريشت أن إظهار وتماثل هما عمليتان قويتان (١٩٦٤، ١٢).

تمثيل ما، بحيث إننا نكون أمام مسرح مقدم للمشاهد من خلال مرشح تفسيري ضيق. لدى سامبترى عزم حاسم على إشراك جمهوره، على أن يجعله يعي "إننا جميعاً نشكل جزءاً من الكل، (من) أنه لا أحد يستطيع أن يهرب من ظرفه الإنساني، (من) أن جميعاً، هي النهاية، لسنا منزهين في جريمة أو مدامه كرامة الإنسان" (روديفيث بويرتولاس، ١٩٦٧، ٥٢، إدواردز، ١٩٨٩، ٢٤٦-٢٤٧). سيلوس نيفاس SCELUS NEFAS، جريمة مأساوية، جريمة ضد الإنسانية. الأحداث الممثلة في هذه المسرحية تتجاوز دائرة ما هو إنساني عادي لطرح رأي أخلاقي ذي بعد كوني. إذا كانت المدالة لا تستطيع أن تظهر شر الإنسان، إذا ما كانت قادرة على إعادة وضع نظام وسلام مقودين^{١٣٩}.

شخص ستيفن أوركين لا ينطق كلماته لطلب "تفسيرته" أو للوضع الدرامي الذي يجد نفسه فيه، بل إن كل ما يقوله قاله أيضاً المؤلف. وبهذا الشكل الاقتباسي فإننا نكون أمام نوع من الانقطاع في النظام الاتصالي المسرحي (كويو، ١٩٨٦، ١٢٣) الذي ينتهي إلى إزالة حالة اتفاق أن الأشخاص يبدون وكأنهم يفترعون بأنفسهم الخطاب المرسل على الخشبة (يافيس، ١٩٨٣، ١٣٣). هذا الكلام غير المتقاضى عنه يستلزم تغييراً في موقف المشاهد، الذي لا يتخلى عمله كمتلق عن الاعتماد على درجة التورط في مشروع الشخص كي يضع، بفضل وعي كامل للأداء كمشاهد مقصي، بعد تحليله الالتزام الإنساني مع

١٣٩- يرى بيبجاس أن موضوع "هجوم ليلي" هو "الشك في العيش الحالي"، فالسارد لا يتوقف عن إرسال رسالة أن "علاننا الوحيد يمكن أن ينتهي بين لحظة وأخرى" (١٩٦٧، ٣٧).

الأحداث الممثلة على الخشبة. وعليه فإن السارد، مع وعيه بأنه شخصياً شخص
درامى، يتوجه إلى مشاهده، وهو جالس على مقعده، لديه الاستعداد لتأمل
المرض لا أكثر، كتسليية فقط^{١١٠}. مدلول العمل فى "هجوم ليلى" يعتمد على
استخدام سارد فى الوقت الذى يخبر فيه الجمهور حول طريقة التفسير
السليمة للحكاية، بالحيلولة بينه وبين الكشف عن الهوية مع ما يحدث على
الخشبة، فإن يتراجع إلى حد كبير عن الاتفاقات المتادة (الأسطوية والشبيهة
بالأسطوية)^{١١١}. يدرك المشاهد هذه الظاهرة على أنها تطفل، على أنها تلاعب
وقح ومثير للملاقة بين الخشبة والقاعة. ستيفن أوركين، من منطلق حاضِر
المشاهد، يدخله فى نفق الزمن، بهدف أن يجعله يتحمل مسؤوليته إزاء المصير
البائس الذى يمكن أن ينتظره على مرمى حجر.

١٤٠- انظر هذا الاقتباس كليل على الطابع ما بعد الأدبى للشخص: "مكنا أريد من كل قلبى
أن تكون هذه الحكاية اللموية قد انتهت، حقيقةً وإلى الأبد، عندما يمد الستار" (٧٩٠).
١٤١- بيهجاس (١٩٦٧، ٤٣). أمام سؤال "ما غرض المسرح؟"، يشيد بوعى المشاهد بوجوده
المحدد-الفردى (افقه هو الموت) والتاريخى (نحو الاشتراكية). إنه يحاول نقل معرفة تشير إلى
فعل ليس بالضرورة سياسياً.

الفصل السابع
محاولة لعلم الاثماط: ساردون
ومتلقو خطاب السارد فى المسرح

يبقى جلياً أن الكاتب المسرحي في الأعمال التي ندرسها، مثله مثل القاص، كان عليه أن يختار بين هيكلية ونمذجة حديث مباشر *diégésis*، في حالة بدائية مبدئية، يرتب بفضل تطور مستوى وسيط. وعلى عكس التقديم المباشر أو الفوري الخاص بالدراما التقليدية، فإن المشاهد لديه انطباع بأنه في مواجهة مبدع ورسالته، هي التمثيل ذاته: مؤلف يسرد الأحداث التي حكاها له أحد، آخر يقدم كناشر لخطوط، ثالث يحكي في رسالة تجاريه الذاتية... ومن خلال شخصية " *teller-character*، يجد الجمهور أنه متقاد، موجه في رغبته لوضع جسر خيالي بين عالمه الذاتي وعالم الخيال. هذا يعني، في نهاية المطاف، أنه من أجل تطور حكاية محددة، يختار المؤلف نظام الترتيب الذي يبدو له مناسباً أكثر لوضع تنظيم صحيح للمواد الروائية. في الأدب، كل حدث هو حدث مقدم بطريقة ما. في هذه العملية التأسيسية يوجد بالطبع انتقاء نوع معين من السارد الذي سيبرز، كوسيط ضروري، في كيان حاضر بشكل دائم، لا يمكن التعرف عليه تجريبياً تحت أي ظرف، مع كيان المؤلف الحقيقي.

بعد قبول فعل أن السارد هو المنصر الذي يعرض للخطر كافة المبادئ البناءة في حكاية، سيكون مهماً دراسة العلاقات التي يسندها المرسل برسائلته الخاصة، التأكد من كافة مستويات تدخل الفاعل المرسل في النص المفصل من قبله، ورغم أن حضور سارد في خطابه الذاتي يمكن أن يتوزع بين مجموعة كبيرة من

الاحتمالات، معيار جلى ومغير يخص مشاركة السارد فى عالم المرد المسرحى؛
أو هذا الأخير يبقى فى الخارج، غائباً عن مستوى الفاعلين، أو على العكس
يشارك فيه كشخص أكثر.

يقدم النموذج البريشتى نموذجاً للوضع الروائى على أنه سيطرة للمؤلف،
وعليه فإن فاعل الكلام يقف خارج العالم المسرحى، مضيفاً على الأشخاص
الذين يشكلونه سيطرةً شبه خلقية وتقوفاً قوياً: سارد فى ضمير القارئ، مثل
"كائن" قادر على كل شيء، يتمتع بميزات غير محدودة تتعلق بظروف وجود المادة
الروائية (أحداث أو أشخاص)، وبالتالي فإن حكايته ستقبل، دون صعوبات كبيرة،
الاستطرادات المستمرة، التأملات من كافة الأنواع الخاصة بالفاعل المتكلم.
لاحظوا كل هذه الملامح فى مسرحية "جوديث ضد هولوفيرنيس" لهورميجون
Judith contra Holofernes" (١٩٧٢) ، "سرد صادق" ينشد فيه
كورس الحكاية فى الوقت الذى يقوم فيه بتقديم كل مشهد مع المعلومات
الضرورية لفهمه، وبالإضافة إلى أنه أساسى فى الإعداد المشهدى للعمل، نظراً
لأن منه ينفصل وينفرد كافة الممثلين لإدخال الأشخاص الذين يتدخلون فى كل
مشهد، فإن هذا الكورس، المعلق على الحدث المشهدى والممثل لها فى بعض
الأحيان، وهى طريقة، حسب أورميون نفسه، تعود إلى التراث الصينى واليونانى
(٢٤٧-٢٤٩)، يستخدم كصيغة تسمح برسم طريقة كاملة لمسيرة الأشخاص.

وسرد مصائب قرية بيت Vit يتم في ضمير الفائب وفي كل لحظة يبقى الكورس-السارد خارج عالم الخيال: "الحرب كانت طويلة جداً؛ / غابت الشمس مرات كثيرة، / أشرقت مرات كثيرة، / دائماً حقول القطن، / (...)" شهدت البعض / يحارب البعض الآخر" (٢٥٧). ويصفه مؤقتة نجد أن حكاية السرد لاحقة، على غرار الحكايات القديمة: تبقى في موقف لاحق مميز بالنسبة لما هو مسرود الذي يتجلى عبر الاستخدام المستمر لتبئير focalización واسعة: "مثلما كان يحدث في الماضي / استطاعوا إخفاء وجودهم في الوقت المناسب / ويخفون / في غابات وجبال، / في أنهار، في أسواق مدن عدوانية" (٢٤٣).

ومما سبق يستنتج موقف تفوق أمام الأشخاص الذين يمثلون العالم السردى، مما سيسمح بوقف الحدث على هواهم من أجل القيام بنوع من التعليقات على الأحداث المسرودة. والطريقة السردية المستخدمة تميل إلى تكثيف الأحداث على شكل ملخص مكون من تعليق يرحه أو يقيمه: "مرت الأسابيع، / مرة أخرى، / القمر كان لامعاً / وشاحباً / في أعلى السماء" (٢٦١).

في الواقع فإن هذا النوع من السارد يلقى بمدخلاته الكثير من أمثلة عدم التعديد (إنفاردن، ١٩٧٣، ٢٤٦-١٥٤)، المنبثقة عن التقديم العادى للأشخاص، مسهلة قدر الإمكان معلومات إضافية حول الظروف المعينة التي تجرى فيها الأحداث.

في مسرحية "جوديت ضد هولوفيرنيس" من السهل التأكد على أن من بين الوظائف (السردية، التنظيمية، الاتصالية، المثبتة التي يحددها جنيت، متبعاً

خطى جاكوبسون، للسارد، تسيطر الوظيفة الفكرية، عندما يقوم الكورس-السمارد بترجمة توجيه أو تيار محدد داخل العالم السردى، على أنه آخر درس تضامن وكفاح يتحول العمل من أجله إلى "درامية تحرير شعب" (بيريث ستانفيلد، ١٩٨٣، ١٨٧)، وهو ما يتضح فى الخاتمة: "الشاعر الذى كتب هذه الحكاية / يريد أن يقول لكم أيضاً / إن رجلاً وحده دائماً هش، / إنه من نيات الجنهى يطفو فى السهوب. / البوص هو الوحيد الذى يقاوم الريح، / السيل الجارف والفاىس" (٣٦٦-٣٦٧).

كنوع أساسى من الموقف الروائى نجد، حسب ستانزل، الحكاية فى ضمير الحاضر، حيث إن كياناً واحداً يضطلع "بالمعيشة" فى المادة الروائية ونشاط سردها. وهو ما يحدث، على سبيل المثال، فى مسرحية "نيت وسيد من مرسية" (Ninette y un señor de Murcia) (١٩٦٤)، ليمجيل ميورا: العمل فى الواقع حكاية "علاقات غرامية" باريسية لأندريس مارتينيث سيفورا حسب ما حكاها هو نفسه. ويعد أن حى الجمهور وقدم له نفسه بطريقة مؤدبة ("اسمى ...، عمري خمس وثلاثون عاماً وأنا من مرسية"، ٢٦٥) وأن أشار له بالجوانب الأساسية من حكايته الأولى (وفاة خالته إويغينيا منذ سبعة أشهر، ميرات وسفر خاطف إلى باريس بحثاً عن مغامرات جنسية "محفوظة بالمخاطر")، يوضح السارد أن جزءاً من إقامته فى العاصمة الفرنسية سوف يُعَمَل: "قررت قضاء خمسة عشر يوماً فى باريس، لأننى كان لدى حلم بأن الحب فى فرنسا كان مختلفاً تماماً عنه

فى إسبانيا، وبالإضافة إلى أنه أكثر سهولة، كان بالتالى أكثر مرحاً... وكل شىء حدث كما سترون حضراتكم ... سأعود إليكم حالاً ...” (٢٦٦).

السارد لدى مييورا Mihura بمحاولة طريقة سهلة واقتصادية يمكن من خلالها تقديم كافة المعلومات المسبقة إلى المشاهد، وهى بطريقة أخرى، يجب أن تمر إلى خطاب الأشخاص ليس دون إضرار ما بالحدث، وسلسلة أخرى من المعلومات، المتعلقة بشكل أساسى بالتيار ذهنى للشخص (قرارات، فكر، إحباطات) هى بصفة عامة يصعب دخولها للمشاهد.

. من كافة الوظائف المشار إليها مسبقاً، هذا النوع من السارد يعطى أولوية لواجهاته الأكثر روائية، على حساب الفكرية. الساردون يعكون قبل كل شىء حكايتهم الخاصة ولا ينشغلون فى حالات بنقل درس ممكن لمن يكن. وهى الكثير من الأحيان فإن سبباً “وجودياً” هو الذى يعمل الأشخاص إلى الشروع فى حكاية لتجربة حيوية محددة: حدث السرد يصبح تقريباً دقيماً، ضرورياً، نوعاً من مراجعة سيرة تتنوع أسبابها فى كل حالة.

حضور ضمير المتكلم، من الضمائر الشخصية، مما يطلق عليه جاكوبسون “defíticos” (embrayeurs أو shifters)، لن يكون معياراً صالحاً لتمييز كل واحد من النوعين الأساسيين اللذين أشرنا إليهما توأ: يمكن للسارد أن يقول “أنا” دون التدخل إطلاقاً فى العالم الخيالى، ممثلاً ليس كشخص بل كمؤلف فى لحظة كتابة كتاب. ورغم أنه فى القصة لا يحدث الشىء نفسه فإن “أنا” المؤلف

يأتى مصحوباً فى المسرح بطابع شخصى ومادى قوى (embodiment) . منبثق
 عن الخواص الملازمة لتمثيل. إنها حالة إرنست تيودور أماديوس هوفمان
 الشخص الذى يسرد الأيام الأخيرة من حياة إمانويل كانت. فى مقدمة مسرحية
 ساسترى (١٩٨٥)، نجد شخصية الحاكي الألماني، جالساً أمام طاولة ويبدأ كتابة
 حكاية فى دفتره فى الوقت الذى يقرأ بصوت عالٍ نتيجة كتابته. كلماته الأولى،
 موجهة إلى المشاهد، تساعد فى تحديد الحدث بطريقة دقيقة، وهو ما سيحدث
 فى منزل الفيلسوف فى كونيسبيرغ، وكذلك الحقبة التى تقع فيها الأحداث:
 "الأيام الأخيرة من شهر يناير ١٨٠٤" (٢٦). فقط فى نهاية المسرحية نجد أن
 هوفمان سيمود إلى حكايته بتحديد فضائى-زمنى جديد: "كانت تدق الحادية
 عشرة فى إحدى الساعات ... (١٠٠) عندما مات فى كونيمبرغ مواطنها الشهير
 إمانويل كانت" (١٠٠). وفى الحال يتحول هوفمان الكهل إلى استخدام ضمير
 المتكلم، دون أن ينى هذا تخليه عن كونه سارداً متطرف فى وظيفته السردية،
 على وعى ذاتى بمعله الأدبى: "أتخيل ذلك الصباح البارد المغطى فى فبراير، (...)
 وبالطبع فإنه أمر خاص بى هذه النهاية مع موسيقى آلات النفخ الخفيفة، وأخيراً
 أفكر فى إنهاء الدراما بمشهد بيروقراطى ويموميقى من ثلاثة إلى الرابع"
 (نفسه).

ليس ترفاً إضافة أن الشخص-السارد يمكن أن يكون بطلاً لحكايته أو أن
 يكون شاهداً "حذراً" على أفعال يقوم بها أشخاص آخرون. فى الحالة الأولى
 سنكون أمام حكاية ذاتية المسرد، حسب الكلمات المستخدمة من قبل جنيت

(١٩٧٢، ٢٥١ والتالية). يقوم الموقف السردى الاعتيادى على حضور شخص ناضج يحكى فى المضارع الحدث الحزين لسنواته الماضية.

والأنا الخارجى (homodieético) ، على العكس، مسبقى على هامش الحدث والشخص (الأشخاص) الرئيسيين. وإلى جانب التوتر بين السرد الذاتى narrating self والخبرة الذاتية experiencing self الموجود فى الأعمال القائمة على "أنا" بطل، من الضرورى فى هذا الوضع السردى تقييم المسافة (الفكرية، العاطفية، المعنوية، إلخ...) التى تفصل السارد عن بطله، المعايير التى يحدد من خلالها الشخص السارد وصف البطل.

وعلم الأنماط الموضوع للساردين ينا كثيراً عن أن يكون قائماً على أقسام راکدة، مستقلة تماماً وغير متصلة بينها: من هنا جاء نجاح علم الأنماط "الدائرى" لستانزل، الذى يعالج فى أى حال مناطق انتقال ضرورية بين مناطق سردية متعددة. فلنضع مثلاً. سيكون أقرب للمؤلف السارد المتكلم الذى يضطلع بدور ناشر مخطوط، الذى يقع خارج الحكاية كمراقب، شاهد، محرر أو كاتب سيرة. فى إعداد "حروب أجدادنا" Las guerras de nuestros antepasados (١٩٩٠) للمسرح، لميجيل دليبيس ورامون جارتيا، يمكن ملاحظة هذا النوع "المختلط" من السارد، فى شخصية د. يورجينيو لوبيث، الشخصية التى تحكى للجمهور تفاصيل مريضه باثيفيكو بيريث، المحجوز فى مصحة تابعة للسجن انتظاراً ليقضى عقوبة عن قتل. السارد هنا ذريعة وظيفية، طاملاً أن العمل يسير

عبر حوار طبيب ومريض: فقط في هذه اللعبة من الأسئلة-الأجوبة، غير الخالية من لحظات التوتر، سنصل إلى معرفة قصة باثيفيكو الحقيقية. ويرى ستانزل أن ضمائر الأنا المحيطية تعمل قبل كل شيء كـ "as perfect tape-recorders" (١٩٨٤، ٢٠٧): لا يتخلى حينئذ عن كونه ملفتاً للانتباه حدث أن الحرب ... تقدم للجمهور على أنها محض هدف جامع للمحادثات المسجلة في مسجل (هذا "الشيء" كما يطلق عليه باثيفيكو): "ما ستستمعون إليه هو نتيجة هذا التسجيل. متلاحظون تلمثاً وعدم براعة في التعبير ليست أكثر من إظهار الشخصية، للتعبير عن لغة ريفية خاصة بقشتالة، هي للأسف في طريقها للاختفاء. كانت أمسية ريفية عام ١٩٦١" (١٦). وفي نهاية العمل فقط، فور الضغط على زر "وقف" في المسجل، يتقرب السارد من مقدمة خشبة المسرح ويواجه الجمهور ليؤكد له النهاية المأساوية للبطل: "التمس باثيفيكو بيريت أعدم شنقاً فجر يوم ١٢ سبتمبر عام ١٩٦١" (٧٢).

إذا كنا عند الحديث عن السارد قد اقتصرنا على "الفاعل اللغوي المعبر عنه في اللغة التي تشكل النص" (بال BAL، ١٩٨٥، ١٢٥)، فمن العدل أن نمتد مع بال (١٩٨٥، ١٢٦) على أنه لا يمكن فهم السارد على أنه ظاهرة مقصورة على الصوت، بل يعتمد أساساً على قضايا "وجهة النظر". هذا المفهوم الأخير يدخلنا في تصرف المتحدث أمام جملته، حسب درجة ابتعاد ذلك في علاقته مع هذا. وتؤثر المسافة على المنظور القائم، محددةً اتخاذ وجهة نظر دقيقة إذا أفصح السارد عن أولوياته إزاء الابتعاد عن الطريقة التي يفرض بها وجهة نظره يمكن

أن تؤدي إلى موقفين سرديين دقيقين ومتضادين: أو تقتصر على سرد ما تتضمنه نظريته المحدودة، أو على العكس يساعد بميزة يستمتع بها هو وحده، كلية العلم، المعرفة غير المحدودة لكافة الأحداث الموجودة في الواقع المسرود .

DIEGESIS كما شاهدنا عند شرح الفرق بين العرض SHOWING والسرد TELLING، من الجلي أن الدراما في حالة صافية تمثل أعلى درجة من الموضوعية السردية: ومن هنا فإن السارد في ضمير القارئ يفضل عادة فرض وجهة نظر عليمة، التأكيد للموس على أنه المبدع في عالم درامي. ومن ناحية أخرى هناك تلك الحالات التي يرى فيها السارد، في مجال أداء مقلص أكثر، يرى الواقع المسرود عبر صورة شخص، حسب نموذج الذي يطلق عليه بويلون POULLON (١٩٤٦) رؤية مع VISION CON، وجنيت (١٩٧٢) تحديد بؤرة داخلية FOCALIZACIÓN INTERNA . من يتأمل الحكاية فهو ملزم، داخلها: هذا يعني أن الشخص سيحدد ملاحظاته للجوانب الخارجية لأشخاص آخرين، لفكره الذاتي، أو الخاصة بالفير عندما يمكن استنتاجها بسهولة من تصرفاته. في الحكايات التي تتخذ شكل ذكريات، نجد أن السارد وملقى الضوء على البؤرة FOCALIZADOR يلتقيان في شخص واحد مميز، يلتقي الأحداث بمد حدوثها، وليس وهو يمشيها: السارد يحى مواقف ماضية انطلاقاً من الحاضر، وهذا الموقف البعيد يسمح له في كل لحظة بتقديم معلومات وتقييمات في كل لحظة، مستحيلة بطريقة أخرى. ويكلمات أخرى فإن استحضار يؤدي إلى تشغيل "ماكينة ذهنية" (فان روسوم-جويون VAN ROSSUM-GUYON).

١٩٧٠، ٢٠٩) مستقوم باستكشاف المناطق الأكثر انزواءً هي الذاكرة. ليست، بالطبع، معرفة "خارقة للطبيعية"، قريبة من العلم بكل شيء، بل هي تقريباً مراجعة منظمة لوجود.

في حالة برنال ديثا ديل كاستييو نجد أن السارد في "أنا، الهندية الملعونة" (١٩٩٠)، لخيرونيمو لوبيث موثو، شخص يقوم في الوقت نفسه بدور عامل البؤرة agente focalizador وسارد لهذا الحلم الخرافي الذي يحكى عن غزو إسبانيا الجديدة. من البداية يوضح برنال أمام المشاهد فضاء ذاكرته مأهولاً "بالأشباح المنيعنة لهذه المناسبة من الذين شاركوا أيضاً في الأحداث التي تستدعي" (٢٥). يشرح الشخص-السارد في المشهد الأولى أسباب مهمته السردية: تقنيد أكاذيب مؤرخين آخرين لبطولات كورتيس (إيسكاس، غومارا، خوبيو) وتقديم مسلسل جدير بالتصديق وحقيقى للأحداث للمشاهدين. وعليه فبعد ثلاثين عاماً وفي نهاية عمره (١٢٨)، تحت تأثير النبيذ أو المخدرات، يبدأ ذكرياته: "سأحكي ما حدث. دون وضع أو إزالة أحد" (٢٧). في سرده، تستدعي ذاكرة برنال كل الذين ذهبوا معه في صحبة كورتيس في "مهمته البطولية". التمثيل يقوم على توتر مثمر بين فضاءات الكتابة وفضاءات الخيال، بالتبادل بين السرد والبؤرة المحضة، منبثقة أحياناً بطريقة آلية عن تلك: "اختفوا خارج رأسي! مهما تفعلوا وتقولوا لن أضيف ولا فاصلة إلى ما كتبت" (١٥٤). لقد ختم برنال لتاريخه، بتوقيعه، إلا أن الأشباح التي تسكن رأسه لا تزال تعذبه.

ورغم أن برنال يسيطر من الداخل على كمية كبيرة من المعلومات، كشاهد عيان على ما يفعل الآخرون في "أنا، الهندية الملعونة" نجد كذلك عاملاً يثبت هذا التقصير السردي، بسبب البعد الزمني للحكاية المعاشة: النسيان. يعاني برنال، في هذه المهمة من إعادة بناء التاريخ، من الكرب إلى مظاهر ضعف ذاكرته، "نصوب" ذاكرته: "وهم في هذا المستوى من الحكاية فأبدأ في خلط الأحياء والأموات. (...) لا أتذكر اسم هذا الأخير" (١٢٧-١٢٨).

عمل لوبيث موثو، وهو عمل معقد للغاية فنياً، يقدم لنا مثلاً على انتهاك الطريقة "السليمة" أو "المرجعة" للبؤرة. إنها مخالفة جلية في فرض وجهة نظر شخص، طالما أنه يتعايش في "أنا، الهندية الملعونة" بؤرة داخلية وأخرى قريبة من العلم الكلى. برنال سارد مميز منذ اللحظة التي يبعث فيها، بفضل الخيال، شخصاً آخر يعرف أحسن منه تاريخ كورتيس وهو، كشبح خيال، يتحمل تحديداً سردياً أقل: شبح السيدة مارينا، لا مالينتشى، ثانى شخص يثير البؤرة سيساعد برنال على القيام بمهمته بطريقة سليمة:

برنال : هل أتيت لتعكى لى تملسلت؟

مالينتشى : لأطلب منك أن تكون عادلاً هي ما تكتب.

برنال : سأطلبك عندما أحتاج إليك.

تفرض مالينتشى وجهة نظر جديدة على التاريخ، ومن خلاله يكون السارد الرئيس على استبعاد لإكمال كافة المعلومات التي لم يتمكن من التوصل إليها:

وهكذا فإنه، على سبيل المثال، في مشهد البداية، الذي يحكى اللحظات السابقة على بيع مالينتشى إلى الإسمبان (٣٠-٣٤). ولمالينتشى تحرص في كل لحظة على "حقيقة" التاريخ، عليه تعمل كحافز لمصادقية برنال السردية عندما يزمع هذا المرور بسرعة على الجزء الأكثر مجداً من الأحداث أو الجوانب التى يرى أنها ذات "أهمية دنيا":

مالينتشى: ألا تحكيه يا برنال؟

برنال (مغبراً أساريه): لماذا لا يجب أن أحكيه؟

(٩٣-٩٤).

مالينتشى : (مشهرةً إلى المخطوط). ضع هنا أن كورتيس اللقيط لم

يستطع الإتيان بالسلام إلى أرضه.

برنال : لم يبق مكان ...

مالينتشى: هناك مكان أكثر من كافٍ لكتابة هذا. (تأخذ الريشة، تغمسها في الحبر

وتضعها في يد برنال). (١٥٩-١٦٠).

يبدأ السرد عندما تحضر السيدة مارينا "بمحض إرادتها" (٢٩)، إلى نداء

خيال برنال ديات ديل كاستييو. تصل الحكاية إلى نهايتها عندما يستأنف شبح

مالينتشى طريقه منتحباً، بين غموض الظلال، عبر الأمكة التى سارت فيها في

صعبة محبوبها كورتيس.

ومن بين ميزات هذا السارد المسرحى هناك ميزة التوجه إلى الجمهور لإقامة

اتصال مثير وغير اعتيادى معه. وتقنية الاستدعاء المباشر للجمهور غاية في

الأهمية في حالة الساردين الذين يفضلون التعليق على الحكاية عن قصتها، كوسيلة لكسر "الحائط الرابع" ومعها الوهم المشهدي، واضعين جسراً بين المواقف المعروضة على خشبة، تصرفات الأشخاص والمشاهد، مدعواً إلى فهمهم والحكم عليهم (ديمارسي، ١٩٧٣، ٢٤٧). يتحول الجمهور إلى تشكيل جزء من التمثيل وبهذه الطريقة يخفف الظاهرة التي أطلق عليها "فضيحة سيميوطيقية" (أليكساندرسكو، ١٩٨١). ويرى كامبيناو Campenau (١٩٧٨) أن الفرجة المسرحية تولد على وجه الدقة من التوتر بين الخبرة الخيالية للأشخاص والخبرة الواقعية للمشاهدين. وأثر الأبطال على الجمهور أكثر أهمية من العلاقة بين الأشخاص أنفسهم: فهؤلاء يتوجهون إلى أولئك، من بدورهم يقاومون أي نوع من التحول، سواء أكان أخلاقياً أو تعليمياً أو سياسياً، هي "جمعية إنسانية" غاية في الخصوصية، في "تسرّ جماعي خيالي" تكون نتائجه صعبة التقدير دائماً.

يكفي مثالان لتوضيح ما قيل حتى الآن. أولهما: عمل بيتر هانديكه Peter Handke "إهانة الجمهور" Insultos al público (١٩٦٦)، يمكن اعتباره اشتقاقاً للنوع المتطرف للمارد-المعلق، ساردون لا يسردون بل فقط يملقون، أحياناً بشكل غير لائق. ممثلو هذا "المسرحية-المحادثة" ليسوا سوى ممثلين، الجمهور ليس سوى جمهور مستعد لحضور فرجة. وعلى مدى سنتين دقيقة يتوجه "الأبطال" الأربعة إلى الحاضرين في القاعة بهذه الطريقة: "السيدات والسادة مرحباً بكم. هذا العمل مقدمة. لن تسمعوا هذه الليلة شيئاً لم تسمعوه

من قبل. (...) ستسمعون ما استطعتم أن تسمعوا إلى اليوم في المسرح. (...) أنتم جالسون في صفوف. (...) تشكلون جمهوراً. تشكلون وحدة كاملة. إنكم جمهور جالس في مسرح. إننا وأنتم تشكل شيئاً فشيئاً الشيء نفسه' (٩٤-٩٥). هذا في حين أن الخشبة والقاعة تلتزمان تحت إضاءة مماثلة، خافتة وثابتة، الممثلون يكررون بإلحاح المواضيع نفسها، الهجوم ذاته على المسرح الخيالي illusionista، أمام جمهور، غارق تماماً في سحر المشهد، منتظراً التمثيل التقليدي لحكاية، يتلقى في المقابل أكثر من مائة من المشتائم التي يشير إليها العنوان. إلا أن نص هانديكه أكثر بكثير من مجموعة من السباب الموجهة إلى المشاهدين لأنه بالفعل "الجمهور أكثر أهمية كفعل وموضوع للمسرحية" (نفيل Nagele, ١٩٨١, ٢٢٩).

كينتين، بطل "بعد السقوط" (After the Fall 1964) لأرثر ميللر، سيكون مثلاً للمارد المخصص لنقل حكاية. ورغم الطابع التجريبي للمسرحية الذي يمنحه ظاهر الاضطراب والفوضى، فإنها مبنية على أساس الحكاية التي يقيمها على شكل اعتراف أمام مستمع، أصم وغير مرئي إذا ما أراد ذلك مخرج افتراضي. والأحداث الممثلة على المسرح هي البلورة الدرامية لسرد كينتين، وهو إلى حد ما غير متماسك وفوضوي.

وكينتين رجل القانون يبدو أنه يعتبر حياته كقضية "جناحية" طويلة هو فيها النائب والمتهم في الوقت نفسه. سرده يقدم فعلاً الأدلة أو الأثباتات على أنه

مذنب. نهاية مقابلته مع محدثه الغريب يعنى أيضاً نهاية العمل: "... الوقت متأخر لك. شكراً على تخصيص هذا الوقت لى. لا. ليست الثقة. ليس هذا هو ما أشعر به. لكنه يبدو ممكناً ... عدم الخوف. ربما يكون هذا هو ما لدى. سأقوله لها. نعم، ستعرف، ستفهم ما أريد أن أقوله لها" (٢١٦). وبهذه الطريقة يشهد الجمهور العملية التحليلية التفسيرية للبطل، الذى يكشف فى حضوره الأسباب التى أدت إلى تدمير وفشل كل محاولات الوجود. يفسح آرثر ميللر المجال أمام السارد كى يمسك بالمشاهد من خلال اعترافاته المتعددة والمشاهد، من جانبها، يتحول إلى قاضٍ لأفعاله. هى "بعد السقوط" نجد أنفسنا أمام سارد يتوجه ظاهرياً إلى متلقٍ وحيد، المستمع. لا يدرك كينتين الحضور المحتمل لمتلقٍ آخر، الجمهور، الذى يجب أن يشارك متلقى سارد فى النص Narratorio فى عملية إنتاج للخيال ficcionalización (انظر بافيس، ١٩٨٧، ٢٨).

إن دراسة ما يطلق عليه دى مارينيس "De Marinis عمل المشاهد" (١٩٨٢، ١٧٩ والتالية)، الذى يبدأ من عاطفة أكثر كثافة حتى الفهم المعرفى (تفسير) هو غاية فى التعقيد. ولا تنسى الفكرة، المقبولة مسبقاً، "للمشاهد النموذج"، ذلك المتلقى المميز أساساً بأنه ضمنى فى النص ولكونه إبداع مثالى منبثق عنه، بأعلى درجة من الصلاحية (دى مارينيس، ١٩٨٢، ١٩٠)، بحيث إن، حسب اعتراف بافيس نفسه، "لا يتحقق الإنتاج إطلاقاً دون منظور متلقٍ كامن" (١٩٨٢، ٥١).

وعلى أثر هذه الدراسة، سيتم تمييز عدة أنواع من متلقي خطاب سارد في مسرح، أو ساردين (narratorios، ١٩٨٢، ١٦-٢٦):

- El narratorio شخص آخر. الشخص المشار إليه داخل النص كمتلق خطاب سارد داخل الواقع المسرود (diégesis (كارامكو، ١٩٨٠، ٦١-٦٢)، وهو لهذا مدرج في الخيال المسرحي، أي المسرحية.

"جاك وسيد" Jacque et son maitre (١٩٨١) لكونديرا تقوم على خط الحبكة الضميف للرحلة غير الدقيقة لخدم وسيد، ومن خلاله يقدم ثلاث حكايات حب: قصة البطلين وقصة مدام بوميراي التي رغم أنها تشغل الفصل الثاني كله إلا أنها في الواقع فصل في تطور الحدث الرئيس. يتنازل كونديرا وأعياء، حسب ما اعترف به في الملاحظة السابقة للعمل (١٨)، عن وحدة الحدث، بالطريقة التي يتنازل فيها عن تماسك المجموع. والحكايات الثلاث، على لسان جاك وخدامه وصاحبة الفندق، مختلطة ببعضها البعض، مشكلة بعضها تنوعات الأخرى.

وفي الوقت نفسه، بفضل طريقة كونديرا في استخدام متلقي النص المسرود، يمنع أي مماثلة "ميلودرامية" مع الأشخاص بفضل مقاطعات المستمعين المستمرة: مرة بعد أخرى يقوم جاك وسيد بتصحيح بعضها الآخر، كل واحد يتحمل مسؤولية شكاوى الآخر، في حين أن المرأة المسكينة تتحمل تعليقات كليهما غير اللائقة، حسب الصيغة التي لخصها السيد في "ستحكي أنت وأنا ساقاطع

عندما يروق لى" (٢٢). ومع ذلك فإن المتلقين الثلاثة يتبادلون هذه المهمة مع التلقين المستمر للسارد الذى يتكلم كى يواصل حكايته، وإن كانت النتيجة مجزأة: "اسرد" (٢٦-٢٩)، "سأسرد إذاً حكاية" (٥١). وفى نهاية المسرحية فقط نجد أن السيد سيترف بأهمية طريقة السرد وجدوى لعبة خارج السرد *metanarrativo* ... (٩٧) يقوم كونديرا فى هذه المسرحية بتمرين جيد فى مجال اللعب، خلفيته تأمل حول فن السرد.

- El narratorio هو بطريقة مباشرة المشاهد، أى المتلقى الموجود عادةً خارج النص، الجمهور. واستخدام السارد سيثير عملية "ذهاب وعودة"، آلية تبادل بين الخشبة والقاعة التى سيتمامل معها كل مؤلف حسب ما يتناسب مع مصالح أعماله.

La voix فى بداية الفصول الأربعة من "الآلة الجهنمية" "La machine infernale" (١٩٢٤) لكوكتو، الذى يأخذ فى الاعتبار الفراغات المساوية لحكاية أوديب ويوكاست، طريقة أخرى للسارد الذى يتوجه، وهو خارج عالم الأشخاص، مباشرةً إلى المشاهدين على طول العمل كى يشعن الحدث الممثل بجرعة معنى: "انظر، أيها المشاهد، (...) إحدى الماكينات المعدة بشكل ممتاز لجهنم من أجل الإبادة الحسائية لميت" (٢٦).

إن تقنية استدعاء الجمهور، ويسهل التعرف عليها فى المسرح "الشعبي" (أوبريت، كابريه، سيرك، على سبيل المثال)، تعد طريقة مهمة بشكل خاص، لأنها

تشكل إحدى أوليات التقنيات المسرحية لكسر "وهم لعبة الخشبة" (ديمارسمي، ١٩٧٢، ٢٤٦ و ٢١٠)، بوضع جسر بين المواقف المعروضة في المسرحية وعالم المشاهد، المدفوع إلى فهمها والحكم عليها. وهي تلخيصاً عبارة عن غمزة للجمهور كي يجرب نوعاً من المتعة النقدية، بالفوس من خلال موقف تأمل في عالم خيالي لم يبق متعرضاً له بشكل منتظم. السارد يعمل في الكثير من الحالات كطريقة "إرشاد للتلقّي" مسجلة في النص، بغية فرض استراتيجية قراءة محددة، لوضع تحديد concretización معين (بافيس، ١٩٨٢، ١٩٨٨) لأمكنة عدم التحديد في النص وبهذه الطريقة يسهل تفسيراً مناسباً من جانب المتلقين.

في مسرحية "الحكاية المزدوجة للدكتور بالمي" La doble historia del doctor Valmy (١٩٦٤)، يتمكن بويرو بايخو من فرض رؤية متغيرة caleidoscópica (بمناظر جميلة) منبثقة عن البنية الذاتية للمسرحية: الصوت الوحيد الذي يسرد هو، على وجه الدقة، صوت بالمي، ولكن بالمساعدة الكبيرة للزوجين بارنيس. المستوى الأول للسرد يستكمل بمستوى واقعي سردي دوني. hipodiégetico بالمي هو الصوت السردي الأول، (صورة جزئية من بويرو نفسه)، لكنه ليس الصوت الوحيد. ويتضمن سرده أحياناً علميات سرد ثانوية تقوم، على لسان أشخاص آخرين، بتطوير الدراما" (باييراس Payaras، ١٩٨٧، ٦٠). في الجزء الأول يظهر دانييل بارنيس في صورة سارد أدنى hiponarrador لحكايته الذاتية، وبالطريقة نفسها، بشكل مواز، زوجه ماري ستقوم في الحكاية الثانية، في مناسبتين: الحالات الثلاث تحدث عند زياراتها لعيادة بالمي. وفي هذه الإطار، داخل هذه

البنية للصندوق الصينى، يتحول بالى إلى سارد يتمتع بالمصداقية (يوث، ١٩٧٨، ١٦١ والتالية) قام بجمع معلومات من مصادر موثوق بها كى يستطيع استكمال حكايته، "إعادة بناء ما حدث" (١١٠)، مثل أوركين فى "هجوم ليلى": "فى ما يتعلق الحكاية الحالية، سأتمكن من استكمالها من خلال أسرار تلميذ قديم لى، طبيب التامين العام". ومع ذلك فإن دقة أو مصداقية الحكاية يتدخل فيها شهود آخرون، حسب ما سنرى.

من البداية يوضح أن السرد موجه focalizado حسب رغبة الدكتور بالى، ونظراً لأنه هو الذى يفرض اللهجة فعلية أن يسيطر على طول المسرحية: "الأطباء النفسيون نعرف جيداً أن كل حكاية إنسانية، تكن درجة كراهيتها، كانت تريد أن تكون حكاية حب وجمال. هذه الحكاية الثانية أرادت أيضاً أن تكون هكذا واعتقد أنه بدلاً من الصمت عنها ربما يكون من المفضل أن إظهار كيف أن الجمال والحب اللذين نبحث عنهما كانا داخلها كأمينين، رغم تشوهمهما" (٤١-٤٢). كان يمكن للحكاية أن توجه من منظور "الحب والجمال"، على غرار ما تعترف به السكرتيرة فى مداخلتها الوحيدة الفعلية:

سكرتيرة : حينئذ ...

دكتور : كيف؟

سكرتيرة: عفواً.

دكتور : حينئذ، ربما يكون هكذا، رغم كل شيء..

دكتور : ما ؟

سكرتيرة : حكاية حب وجمال... (٤٢).

غير أن بالمى وجه كتابه التمثيصى بحثاً عن حكايات أكثر نموذجية، حتى عندما يعترف بالمى نفسه بعدم انجيازه فى ما يحكى: "على أن أعترف بأنه ... فى هذه الحكاية الثانية ... لا أعتقد أننى تصرفت بشكل جيد . أمام المريض، يجب على الطبيب ألا يظهر تقوره وأنا لم استطلع كتمان ذلك بما فيه الكفاية" (٢٩). دانييل بطل هذه الحكاية المأساوية رجل عاى "لطيف وصريح" (٤٠)، ارتكب خطأ (hamartía) سيقوده إلى الضياع. "جزء كبير من البشر سوقيون. (...) لكن، ماذا يحدث عندما يواجه شخص سوقى موقفاً غير عادى؟ مريض كان رجلاً سوقياً" (٢٩-٤٠). معاناة دانييل، المذنب فى جريمة ضد البشرية، ستحملة إلى نهاية مأساوية، سيتمرف فيها الجمهور على نفسه من خلال إعمال للضمير فى تصرفات معينة وفى قراراته، فى القانون الأخلاقى الحتمى الذى يدير الموقف الدرامى مثل الواقع نفسه.

إلا أن العنصر الأكثر أهمية فى إطار بنية العمل يشككك ليس فى مصداقية المصادر بل أيضاً فى صدق كل ما روى القارئ على أساس هذين الشخصين اللذين يشكلان بقايا "الحكاية الأولى" من "الحكاية المزبوجة لدكتور بالمى".

أدخل المشاهد إلى حكاية بالمى "عندما انتهى الدكتور من إملاء الحكاية الأولى واستعد ليبدأ الثانية"، وقبل أن يرفع الستار أيضاً، "شخصان غير

معروفين أعلنوا أن الحكاية التي سردها بالمى عارية تماماً من الحقيقة (بايراس، ١٩٨٧، ٥٩). وبالفعل، منذ الظهور الأول للسيد والسيدة لا يشكان في سحب الصلاحية من صوت الدكتور بالمى، متبعين قولاً مأثوراً يقول: كل من يحكى حكاية يفرضه في تزيينها (٢٨). يحذر السيد والسيدة الجمهور من خطورة التمادى في تصديق هذه الحكاية التي لا تصدق:

سيد : إنها الأصنفاء الأعزاء...

سيدة: نعرف الحكاية التي سيسردونها عليكم.

سيد : لقد حكوها لنا من قبل.

سيدة: إنها زائفة.

سيد : زائفة أو على الأقل مبالغ فيها كثيراً.

سيدة: لم يتم جمعكم هنا كي لا تصدقوا شيئاً، بل لتعضوا وقتاً ممتاً (٢٧).

وعلى العكس فإنهما ينصحان المشاهد وهو في مقعده أن يتخذ موقفاً أكثر راحة وهو يتأمل المسرحية: "الاستمتاع بما يحكى لنا دون تصديقه (...). يقدم بويرو بايخو بهذه المداخلة شحنة تهكمية قوية عبر الهرب للمشاهد، الهروب، اعتبار الحكاية كآدب"، دون أى متسلسل خارجي. وبهذه الطريقة يشعر الجمهور براحة أكبر في مقاعده، محافظاً على إمكان الهروب من واقع إشكالي دون المصاحبه.

ومع ذلك فإن براعة بويرو بايخو المسرحية لا يتم اكتشافها كاملة حتى نهاية المسرحية، إذ يعطى تحولاً غير متظر في أداء هذين الشخصين: بالمى بينما

يقص "الحكاية الثانية" قام الزوجان في الحكاية الأولى "وصعه بالكاذب" (١٢٨)، يحكى كيف أن السيد والسيدة الأنيقين سُحبا من الخشبة من قبل "ممرض مجاذيب":

سيد : ابقوا هادئين. إننا نؤكد لكم أن الدكتور بللى يخدمكم.

سيدة: (حزينة). ولا تقعدوا الابتسام! (للمرض يقودهما من الذراعين.

ينظران إليه في حيرة، يدفهما بلطف نحو الجانب.)

سيد : (يقاوم ويلتفت إلى الجمهور ليقول حزناً). لا تقعدوا الابتسام.

(يجنب أكثر شدة، يسيطر المرض عليهما ويخرجهما من

الجانب. يلفظاً ضوء القاعة مجدداً.) (١٢٧-١٢٨).

بهذه الطريقة وجد نفسه متحولاً إلى خيال *fictionalizado*، يتهم بأنه معجون مثل "الزوجين الأنيقين"، وبذلك تتقدم نظرية نهاية المسرحية: يوجد في مجتمعنا "ملايين الأشخاص الذين يقررون تجاهل العالم الذى يعيشون فيه. إلا أن لا أحد يصفهم بالمجانين" (١٢٨). وبهذه الطريقة سيكون على المشاهد أن يفتح أذنيه للحقيقة، ويجد نفسه مجبراً على تأمل ما هو واقعى محيط بميون جديدة، متاملة أكثر وانتقادية أكثر.

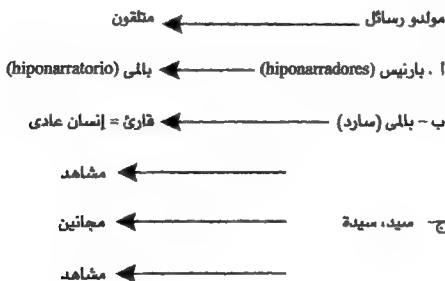
بفضل هذه العملية يظهر بويرو بايخو حذقه فى تأليف عمل درامى. لقد جذب المشاهد إلى عالمه الدرامى دون أن يدرك المشاهد ذلك بنفسه، لقد هاجمه

بأسلحته نفسها: رغبة المشاهد في التماثل مع ما يحدث على الخشبة. ولكنه جعله يتجرد من شخصيته الحقيقية كي يأخذ أخرى، خيالية: شخصية مجنون، يسكن وهو سعيد عالماً غير موجود، ويبقى بعيداً عن مشكلات البشر الذين يحيطون به.

بخصوص هذه النقطة أريد أن أشير إلى جانب آخر أرى أنه غاية في الأهمية لتحليل "الحكاية المزدوجة..."، تتعلق بالنقطة السابقة. رغم أنه قد يبدو جلياً ساذكر هنا أن السيد والسيدة لا ينتميان إلى العالم المردى "للعكاية الثانية". أول ظهور له لم يتولد عن فعل سرد لبالي، بل لفعل استدعاء (كث أنذكر "... ٢٩)، ويحدث بينما لم يرفع الستار بعد (إيجليسياس، ١٩٨٢، ٢٢٧). ظهوره الثاني، في لحظة الذروة، يأتي مسروداً على لسان لبالي (كما يتذكر القارئ "... ١٢٨) وعلاقته مع "الحكاية الثانية" تفسيرية: تشرح ردة فعل (هروب) جمهور مجنون أمام سرد حكاية آبارنيس. وكلا الحكايتين تظنان متصلتان عبر كتاب "حكايات تشخيصية" يملئها لبالي. "الحكاية الأولى" تبدو أو لا كسرد في مسرحية "الحكاية المزدوجة للدكتور لبالي"، تشكل إطاراً متوهماً داخل العمل، حسب ما يمتدح به دومينيك. الجمهور يجذب إلى عالم "الحكاية الأولى"، حيث يحول إلى خيال (يُسمح له باختراق) في عالم "الزوجين الأنثيين"، عالم المجانين. بويرو لا يفارق ببصره "الحكاية الثانية" ويظل بعيداً عنها دائماً. وإمكان التماثل مع حكاية الزوجين بارنيس تظل ضئيلة أمام حدث أنه يسرد حكاية جلاذ وليس حكاية ضحية، وذلك، حسب إيجليسياس فيخوو، كي يتفادى "المبالغة في التأثير" (١٩٨٢، ٢٢٧).

بالمى إذن سارد خارج الواقع extradiegético (المستوى الأول) و homodiegético لأنه يشارك فى الحكاية التى يسردها وإن كان ذلك كمتسمع خاص. ماري ودانييل بارنيس سيكونان ساردين دونيين hiponarradores للحكاية ثانية، أى ساردان بيواقعيان intradiegéticos (المستوى الثانى) وذاتيان autodiegéticos، فهما بطلا حكايتهما. السارد الرئيس جدير بالتصديق، لكنه يتعرض للتصحيح دائماً من قبل عناصر خارجية على سرده.

وبالمى سارد على وعى بنفسه، يكتب كتاباً موجهاً على إنسان عادى (٥٣). هذا "الرجل العادى" الذى يشار إليه فى النص كقارئ ("القارئ الذى قد يجهله ..."، "٦٩"، "القارئ يعرف ... " ١١٤)، فى العديد من المناسبات، يدخلنا هكذا فى أرض متلقى السرد:



من الضروري الإشارة إلى بعض الملاحظات المتعلقة بالمخطط. لم ندرج
المسكترية، التي يعتبرها إيفيليسياس فيخوو (١٩٨٢، ٢٢٢) متلقية خطاب مباشرة
"narrataria inmediata"، أمام "غير المباشر" mediato، وهو قارئ الكتاب. من
وجهة نظرنا ليس أكثر من أداة لجعل فعل السرد أكثر مصداقية، مثل مسجل
مسرحية "التمساح الأمريكي". المسرحية ليست موجهة إليها أكثر مما هي جزء
من هؤلاء القراء، الذين لا نجد سبباً لفصلها عنهم.

متلقون هم في الواقع أنفسهم، كما رأينا، حسب عملية التحويل إلى خيال
ficcionalización. لا يحدث هكذا مع متلقى ب. "القارئ" الذي يشير إليه بالمى
يعرف الحكايتين لأنها حكى له مسبقاً الحكاية الأولى ("القارئ يعرف أن مرضى
حكايتي الأولى ...، ١١٤)، في حين أن المشاهد يعرف فقط الحكاية الثانية،
وجزئياً، من خلال قرائن، وإن تلقى منها ما هو جوهري لفهمها كلها في
مجموعها: على أن أذكر أن الحكاية الحالية ليست جليلة تماماً دون ربطها
بالمسابقة وربما تشكل في عمقها واحدة (١١٤).

على أية حال فإن الحكاية الأولى تُكتشف، في اتصالها بالثانية، كمنصر دلالى
أساسى لفهم الرسالة الشاملة للعمل كله.

إن التمازج بين مختلف المستويات الزمنية، طابع السرد للمجموع، تحويل
الجمهور إلى خيال، خلق مختلف المتلقين الضمنيين" هي بعض الملامح المحددة
الأساسية لمسرحية "الحكاية المزدوجة..." في هذا البحث المستمر عن طرق

جديدة لطرح علاقة الفرجة المسرحية مع المشاهدين (إغليسياس فيخوو، ١٩٨٢، ٢٢٩) الذى يميز مسرح بويرو بايخو. فلتبرز من كل هذا التجريب بالأثار الإبعاد النقدى والتماثل المسهل، الذى أشار إليه باخون ميكوى Pajón Mecloy. وكتابة بالمى تعمل كعنصر يسهل الفصل مع ما مُثل: من ناحية أخرى، محتوى الكتاب يظهر على الخشبة "حسب أسلوب المسرح الأرسطى". ولكن لا ننسى أن الحكاية مزبوجة وأن أحد شقيها، التى يقوم ببطولتها السيد الذى يرتدى بذلة سموكينج والسيدة ذات البزة الأنيقة، "تستخدم كضاد ذى قيمة نقدية" (باخون، ١٩٨٦، ٤٢٥-٤٣٦)، وتستخدم كحافز للمشاهد يقوم، بعد وخزه فى كرامته، بالبحث عن بعض الحلول للكثير من الأسئلة التى يطرحها مسرح بويرو.

لا يمكننا المواصلة دون الإشارة إلى مسرحية "النور" Tragaluz (١٩٦٧)، وهى بلا شك واحدة من المسرحيات الأكثر تعقيداً فى المسرح الإسباني المعاصر. يستخدم بويرو بايخو فيها نظام "توسيط" mediatizar الحكاية المثلثة بفضل ظهور ساردين-مجريين يحكيان مجموعة من الأحداث الماضية من الخارج، هذا دون مشاركة فيها. هو وهى فعلياً هما مبدعا الحدث، من خلال عمل انتقاء وتركيب دقيق.

زمن الباحثين يقع فى مستقبل بعيد (القرن الخامس والعشرون أو الثلاثون)، وانطلاقاً منه بمساعدة آلة الزمن تبدأ عملية إعادة بناء حكاية حدثت فى النصف الثانى من القرن العشرين، حوالى عام ١٩٦٧ (تاريخ أول عرض). هذا

التنظيم الزمني للحكاية، حمل إيجليسياس فييخو (١٩٨٢، ٢٤٦) على وصف "النور" بأنها مسرحية تاريخية "بالمعكس" أو "لاحقاً"، لها ردود فعل في ما يتعلق باستخدام المتلقين-متلقى الخطاب السردي.

فلنر على سبيل المثال كيف يبدأ العمل: "مرحباً بكم. شكراً على رغبتكم في مشاهدة تجربتنا" (٢١٢). إلى من يوجه الباحثان كلمتهما؟ في الظاهر، وحسب ما يذكر في الإرشادات الأولى، إلى الجمهور، إلى المشاهدين. ومع ذلك، نتأكد في الحال أن المتلقين-متلقى خطاب السردى الخاص به وبها هم معاصروهما، أشخاص آخرون، غير مرتقيين، منتمون إلى الخيال: "نتكلم إليكم حسب أسلوب القرن العشرين، البعيد كثيراً" (٢١٢). وبالفعل يمارس بويرو بايخو هذا الغموض في التلقى، في آلية معقدة قام إيفليسياس فيخوو (١٩٨٢، ٢٤٣-٢٥٠) بتفكيكها. وهكذا يتماثل المشاهد بالضرورة مع هذا التجريب، بقبول ميزات إنسان المستقبل التي تحدده، ومن هذه المقابلة سيقوم بحيادية بالحكم على حكاية قتل الأخ الخاصة بماريو وببيثتي: الآن سيصعب على المشاهد نسيان أن هذه الحكاية تحدث في الحاضر الحقيقي، في مدريد عام ١٩٦٧، وعليه سيجد نفسه متورطاً من الناحية العاطفية في تمثيل جزء من الحياة الحالية. الزمن الماضى زمننا: إننا في الوقت نفسه قاضٍ ومحامٍ.

الفصل الثامن

السارد والزمن المسرحي

حسب ثورنتون ويلدر Thornton Wilder فإن الحدث المسرحي "يأخذ مكاناً في زمن حاضر خالد. (...) على خشبة هو دائماً الآن" (١٩٦٤، ٢٤٠). التمثيل هو الحضور والحاضر، هنا والآن (كاستانينو Castagnino، ١٩٦٧، ٢١). بارو (1949، Barrault) يرى أن المسرح فن الحاضر، الوقت الحالي. ويتخذ الموقف نفسه توماس مان: "المسرح حاضر يجهل اليوم الماضي" (ذكرته أوبرسفيد، ١٩٨١، ٢٤٣). ويرى سزوندي أن "الزمن اللائق للدراما هو تماكب مطلق للعواضر" (١٩٦٢، ١٢). ويرى غارثيا بازينتوس أن "المسرح آلة (لعمل الحاضر)" (١٩٩١، ١٢٨). ومن جانبه يرى سيزار سيجر Cesare Segre أن التماثل بين زمن الخطاب وزمن الكلام خاصة تعريفية للجنس الدرامي، في نفس مستوى الكلام المزدوج أو "نزاع التمثيل" المنبثق عن تعدد الأصوات المسرحية" (١٩٨٤، ٦-٧).

وهذه هي حقيقة أساسية للتقاليد المسرحية. لا ينكر أحد، على العكس، أن الروايات مكتوبة بنسبة كبيرة جداً من خلال التقديم الجدلي للبعدين الزمنيين "الحاضر" و"الماضي". ومهما يحاول أشخاصها أمام القارئ إثبات أنهم يعيشون الحاضر لحظة بلحظة، هداًئماً يبقى صوت السارد، وكذلك المؤلف، كي يتم إخراجه من خطئه وعرضه على عملية إيماد مناسبة. ويرى شيللر Schiller أن "الفعل الدرامي يمرض أمامي، وفي الحدث الملحمي فأنا في حركة مؤلفه" (غوته، ١٩٨٣، ١١٩)، وبه يظل المشاهد مشدوداً عاطفياً إلى اللحظة الحالية

دائماً، قلق دائم يعوق أى نوع من التفكير، فى حين أن قارئ رواية، وهو لا يكاد يكون تحت تأثير عجلة الاستقدام linealidad الزمنى، يمكنه أن يحول انتباهه نحول فصول سابقة، وكذلك وقف طريقه عندما يرى ذلك مناسباً.

الزمن فى مسرحية مرتبط بالحوار الذى تشكل فيه الدراما بصفة عامة. كل شىء يحدث فى الـ "هنا" وفى "الآن" وهذه الخصوصية تمنح الفعل حيوية لا شك فيها. وهذا يشكل أيضاً المفارقة الرئيسة للمسرح: الممثلون، من كلام فى الحاضر، يجدون أنفسهم مجبرين على أن يجعلوا جمهورهم يصدق الماضى الخيالى مثل الوقت الحالى المباشر (أويرسفيد، ١٩٨١، ٢٤٥). ومن ناحية أخرى، فهذا لا يعنى أن الماضى لا يوجد على خشبة، بل إنه يُدخل فى الخطاب عبر كلمة شخص يوجه إليه السؤال (بوبيس، ١٩٨٧، ٢٢٤). الدراما "المصطنعة" لا يمكن أن تعود إلى الماضى بل من خلال الاستدعاء الحوارى للأشخاص.

وكما يؤكد روسنفيلد Rosenfield فإن الاسترجاع flash-back، الذى ولد مع الجنس الملحمى وهو خاص بالسينما، مستحيل فى مفهوم متزمت للدراما، لأن زمن الحدث الدرامى استقدامى lineal ومتوالٍ مثل الزمن التجريبي للواقع (١٩٦٥، ١٩). ترتيب العمل لا يمكن حينئذ أن يكون تمسيفياً. التسلسل السببى يصبح ضرورة أمام عدم وجود الوسيط: كل مشهد يجب إدخاله وإثارته من قبل السابق، لإعطاء الانطباع بأن "الآلية الدرامية تتحرك دون حاجة لوسيط يمكنه الحفاظ على الأداء" (روزنفيلد، نفسه).

إذا كانت عملية القلب الزمنى، فى البداية، محرمة على الكاتب المسرحى فإن عمله سيسير دائماً (انطلاقاً من الحاضر) نحو المستقبل" (كايسر، ١٩٥٤، ٢٢٢). ويسهل إدراك أن الدراما الحديثة تمكنت من استدعاء الماضى عبر "تغيير تقديم" بارع أثر على العلاقة سبب-أثر المميزة للممصرج: الحكاية الملحمية، الكلمة الروائية. ويقدم مسرح قرننا أمثلة وفيرة تتعلق بكيفية أن النظام الزمنى، رغم ما قيل، قابل للتعديل أيضاً، حينئذ لا يمكن إظهار الأحداث فى متتالية زمنية ويتجلى ترتيبها المطلق كاستقدامى: استرجاعات، استقدامات، توالٍ فى نظام معكوس. وفى هذه الحالات من الاختلافات الزمنية *anacronías*، وحتى لو لم تظهر على الخشبة شخصية سارد يتحكم فى ترتيب الأحداث، يمكن الحديث عن سرد ضمنى أو مظل.

الفصل الأول والثالث من "Time and the Conway"، ١٩٢٧، لجون بويتون بريستلى، يدوران فى ليلة خريفية من ١٩١٩ من خلال انتقال بارع، يمكن تفسير الفصل الثانى على أنه تمثيل لمستقبل متخيل من قبل كاي كونواى قبل عشرين سنة، "كما لو... مرة بعد أخرى... يمكننا رؤية ما وراء... فى المستقبل" (١٥٤). فلتفكر أيضاً فى هذه الحكاية وهى أندوراً (١٩١١) لماكس فيشر، المسرحية التى نجد فيها أنية ظاهرية للأحداث الماضية مع أحداث حالية أخرى: الشهود الثمانية الذين تم استجوابهم يملقون، على أساس وضعهم المميز، على الأحداث التى وقعت على الخشبة والتى يمكن أن تقع، مما يفسح المجال أمام فكرة أنه لم

بتغير شيء وأنه نظراً لغياب ضمير الذنب لدى الأشخاص يمكن أن يتكرر مقتل أندري، ولكن في الواقع نجد أن آنية هذين المستويين الزمنيين ليست هكذا، لأن حشو هذه المقطوعات يثير، بطبيعته الاسترجاعية، الاعتبار لباقي الحكاية كسلسلة من الاسترجاعات flash-backs المتصلة فيما بينها اتصالاً قوياً. بيرايل Betrayal، لهارولد بينتر، تعد نموذجاً جيداً لتوالٍ زمني ذي بعد متغير يفسر من جذوره مواجهة مثلث عاشق مكون من إمّا Emma وزوجها روبرت والرجل "الأخر"، جيرى: ربيع عام ١٩٧٧ (الشهران ١ و ٢، بحذف زمني بينهما)، شتاء عام ١٩٧٥ (٣)، خريف عام ١٩٧٤ (٤)، صيف عام ١٩٧٣ (٥ و ٦ و ٧، مع حذف)، صيف عام ١٩٧١ (٨)، شتاء عام ١٩٦٨ (٩). في "النطحة" La cornada، لألفونسو ساستري، نجد أن المقدمة (٨٧٥-٨٨٨)، في حجرة من عيادة ساحة مصارعة الثيران، تجرى يوم وفاة خوسيه البا. الفصلان التاليان يعرضان الساعات المؤلة لمصارع الثيران قبل "انتحاره". وأخيراً الخاتمة (٩٣٦-٩٤٢) تجرى في حانة الشخصية البارزة رفائيل باستور بعد وقت غير محدد من المصارعة المشؤومة. النظام الزمني لمسرحية "النطحة" طرأ عليه تغيير من الحكاية إلى الخطاب دون أن يجد المشاهد صمغيات كثيرة عند إعادة بناء الأحداث.

وحسب بوبيس نايبس فإن الدراما التقليدية، عند استقنائها عن شخصية السارد، لا يمكنها أن تضع في خطابها علاقات بين زمن الراوي وزمن الشخص، مع كل ما يعني هذا بالنسبة لمستويات الخطاب (كلام/جملة)، ويصفه عامة

بالنسبة لمواجهة نظرتين، فكرين، فضائين، وتلخيصاً: عالمين، تباينان باستمرار لتقديم مادة للرواية، للحكاية بصفة عامة (١٩٨٧، ٢١٩). إن حضور سارد يجعلنا نعيد النظر في الترتيب الزمني لما يحدث، إذ أنه يجب أن يتصل دائماً باللحظة التي يحدث فيها فعل السرد، أمام زمن ما سُرِد، الخاص بالأحداث التي تعد هدفاً للحكاية أو التعليق. ومن المفارقة أن هذه الأحداث سيتقدم للجمهور بمدين: من ناحية، مثل كل ما هو على الخشبة، ستنتهي إلى الحاضر، ومن ناحية أخرى فهي نتيجة سرد لاحق، أي لحديث سردي يقع في وضع لاحق بالنسبة للحكاية، بعد انتهائها. إذا ابتعدت الدراما من خلال الماضي (يكفى إثبات أن استخدام أزمنة الماضي على لسان السارد وسيطورة في الأعمال المحللة للسرد اللاحق)، فإن ما هو سردي سيتخذ طابعاً حديثاً من خلال حاضر الحدث الدرامي. ومن البعد السردى يأتي إمكان التحكم في أحداث أو أشخاص، من إدخال دواعٍ ماضوية retrospektivos تسبق ما سيحدث مباشرة.

وانطلاقاً من التمييز التقليدي بين الترتيب الذي تقع فيه الأحداث (التطور الزمني للحكاية) والترتيب الذي تظهر فيه منتجة في عمل أدبي (التطور الزمني للخطاب)، فإننا سنركز في هذا الجزء على التنظيم الزمني للحكاية، أي على التغيرات الممكنة لواحد في علاقته مع الآخر. اللعب بين الزمن الحاضر والزمن الماضي يشكل جانباً أساسياً في الأعمال التي فيها سارد، المبينة في غالبيتها على درامات حقيقية من الماضي (جوته، ١٩٨٢، ١١٧).

إننا نفهم هنا من الاسترجاع analepsis، حسب النظام الذي اقترحه جنيت (١٩٧٠، ٩٠-١٠٥، ١٩٨٣، ١٥-٢٢)، أنه الحركة الزمنية المتعلقة بالماضي التي تهدف إلى سرد أحداث سابقة على الحاضر الذي يحدث فيه السرد. فلنأخذ مثلاً بسيطاً للغاية لتوضيح هذه العملية، هو بلا شك الأكثر انتشاراً في نوع الأعمال التي نعملها: "إغراء عالٍ" (1989) "Alta seducción" لماريا مانويلا رينا. يبدأ الحدث بوصول غابرييل إلى حانة صغيرة وبالمحادثة التي يجريها بود مع النادلة، روسي. بعد معرفة الحالة اليائسة للبطل، نعرف في الحال أن السبب ليس سوى خيبة أمل عاطفية: "اليوم، الرابع والعشرين من أبريل، يمر عامان في الوقت نفسه: عام منذ أن تبخرت كحلّم وعامان منذ أن ظهرت في حياتي كطيف" (١٤).

جابريل، أمام الدفعة التي يوليها الجو الذي يؤدي إلى تنشيط ذاكرته، يبدأ في الحال في استدعاء حنيني لماضٍ سعيد، علاقته مع المومس الغالية ترودى: "الأغنية نفسها كانت تقنى وأنت كنت بلا ملابس، بالشريط الأزرق بدلاً من الأحمر..." (١٥). ما يلي حسب، كما يتضح، من النقاط هو تمثيل للكلمات غابرييل.



وعليه فحسب المخطط السابق لدينا حدث رئيس أدنى، يمكن وضعه في الحاضر (أ)، وابتداءً من هذه اللحظة، يحدث استرجاع *analepsis* له مدى أو "مسافة" (*portée*) عامان (أ-ب) وسعة (*amplitude*) لواحد (ب-ت). وسلاحظ أيضاً أننا أمام حالة اختلاف زمني *anacronía* خارجي، إذ أن بدايتها ونهايتها قبل الوقت الراهن، قد تكون الفترة الزمنية المشار إليها سابقة، قبل سنة، من الحدث السردي الأول (٨-١٥، ٨٢-٩٧) وسردي ذاتي *autodiegética* ملالاً أن غابرييل هو بطل الحكاية التي ولّتها هو نفسه.

ورغم أنه ظاهرة غريبة إلى حد ما، فإنها أقل تردداً من حالات السرد اللاحق، لحظة السرد يمكن أن تكون معاصرة للأحداث المسرودة، كما لو كانت حكاية معدة في الوقت نفسه، حسب تطور الأحداث؛ حينئذ يمكن الحديث عن سرد آني (جنيت، ١٩٧٢، ٢٣٠-٢٣١) لذلك الفعل السردي الذي يتصادف زمنياً مع تطور الحكاية. وهكذا تولد حكاية الموظف في مسرحية "وصف منظر طبيعي" (١٩٧٧) الكاتب القطالوني بنيت إي جورنيت *Benet I Jornet*، التي عرفت بأنها تأمل "إنساني" لطرف ديكتاتور:

موظف: أربع أنات وبعض الضوء. هكذا تبدأ الحكاية. إنتى في المطار. أختان تعودان اليوم إلى بيتهما. تصورا صلباً شتوياً متوسطياً. (...) يوم مختار بدقة لذلك الذي يصل إلى هنا لأول مرة وكذلك لذلك الرجل، مثل المرأتين اللتين انتظرهما، الذي يعود -قلته لكم من قبل- بعد سنوات طويلة من الغياب (١٢٩).

كما نرى، يتولى السارد، مثل "maitre de la parole" مهامه الاعتيادية، مثل وضع الحكاية في فضاء وزمن محددين، مهما يكونان غير محددين ومقابلين، أو مثل تقديمنا للأشخاص الذين يقومون بدور البطولة أو فقط لديهم علاقة بحكايته. واستخدام المؤشرات النحوية للزمن الحاضر، وبشكل خاص الأفعال والظروف، يحذرنا في الحال ويضعنا على طريق ظهور سردي حقيقي in fieri. الموظف يعلق على انتقام كاتيلّا Kátilla وزاهيرا Zahira في الوقت الذي يحدث فيه، ولهذا فإن موقفه من الحكاية أقل تميزاً من المعرفة التي يقدمها السارد اللاحق. وعملية "البناء السردى" تتراكم هنا حسب معاشية السارد-الشخص-الشاهد، حتى في المناسبات التي يترك "ميزات" وضعه لسارد مستشف، ربما بسبب جودة مهاراته على الملاحظة، أو "حاسة الشم" لديه: "الشقيقتان مونديل لديهما مشاريع غامضة ستطبق قريباً. مشاريع نساء" (١٤٢).

ورغم حذره المبدئى لشرح "حكايات قديمة لا تمتح أن تذكر" (نفسه)، فإن الزمن الماضى يبرز أيضاً كتوضيح للأحداث الحاضرة: في علاقة واضحة سبب-أثر. يستخرج الموظف من ظلال ذاكرته، للمشاهد، عناصر الحكاية التي تبرز تصرف الأشخاص: "بالمنااسبة يمكنى الحديث عن معرفة سبب أصل هذه الجريمة المزوجة. عشت عن قرب أحداثاً بعيدة إلى حد ما هي سببها ويجب أن تخرج إلى الضوء" (١٥٠).

إننا نجد أن السرد يتحول إلى استرجاع مختصر ومفسر: "منذ عشر سنوات... (نفسه). وكى يقوم بذلك ينضم إلى ذاكرته أشخاص آخرون، يتخلل

لهم الموظف عن صوته كى يتم توضيح كيف حدثت المواجهة التى شهدنها توأ. مثلما يحدث فى حكايات شهر زاد حيث نجد أن الأشخاص يتحملون مسؤولية وجودهم، بتبادل الكلمة، والاضطلاع بفعل السرد بشكل متوال.

بعد أن وصلنا إلى هذه النقطة، من الضروري توضيح شىء بسيط حول الاستخدامات. *prolepsis* فننتذكر أنها أداة تستخدم كثيراً من قبل بريشت بهدف إثارة ابتعاد تهكمى لدى المشاهد فى ما يتعلق بمصير الأشخاص، الذى يُنظر إليه الآن من منظور أكثر راحة من الذى يعرف كيف ستتطور الأشياء. "مفنى" هولديرلين لفافيس Weiss يقدم كل مشهد، فى اتساع متغير، معطياً تلخيصاً لما سيحدث فيه: "سارد: مشهد أول حيث/هولديرلين وزملائه فى الدراسة/يتناقشون حول الحرية ويدخلون فى صارع مع التسلط" (١٣). لإيضاح أغراضنا يكفى مثال آخر، ملخص فى هذه المداخلة للسارد فى "جوديت" أورميون: "فلنتأمل الآن/ الأحوال/ الوحشية الهلامية المدمرة،/ النار المسائلة،/ سيل الشظايا المتهور./ سنتسمع إلى الأمهات،/ نرى النساء،/ الأطفال،/والسرطان ينهشهم" (٣٢٠).

فى أى جنس أدبى، يكمن قبول كقاعدة أن "مدة المستوى الحاكى أقل من سرد محكى" (غرويو، ١٧٧). فى الرواية يدور الحديث عن *isocronía* تساوى الزمن بين خطاب وحكاية (TH = TD)، عندما يفسح السرد المجال أمام مشهد حوارى،

وإن كانت هذه المساواة أكثر تقليديةً منه صرامة: لا يعاد إنتاج، على سبيل المثال، السرعة التي تتعلق فيها الكلمات ولا الأزمنة الميتة في المحادثة (جينيت، ١٩٧٢، ١٢٢-١٢٣، وأويرسفيلد، ١٩٨٩، ١٤٥). ومع ذلك، في الشكل الحوارى الخاص بالمسرح تعطى درجة أكبر للصدفة الزمنية بين مدة أزمة الخطاب والحكاية. ستمر دون إدراكها بطريقة أكبر تلك التقاليد التي تعنى تقليص مدة الحكاية عند مرورها بالخطاب: فلنشر إلى تراكم الأحداث الواسع، كاستثناء كاشف يمكن أن يجبر إليه إشكال قاعدة الأربع والعشرين ساعة في المسرح الكلاسيكى (هوبرت، ١٩٨٨، ٧١-٧٣).

باستثناء هذا النوع من الإفراط، فإن عملاً يلغى سلسلة من الأحداث ذات الأهمية النسبية لفهم الحكاية (TD<TH)، التي يستقبلها دون جهد كبير على أنها غير بارزة. بين كل واحدة من اللوحات التي تشكل "المقدمة المؤثرة" el prólogo patético (١٩٦٧) لسارستري، يفترض حذف لمدة ساعات، ليست كثيرة، يتمعرف الجمهور عليها إما عن طريق عملية إعادة بناء ضمنية سببية لما حدث أو من خلال تماثله لمعلومات أخرى مثل الإحالات الزمنية على لسان الأشخاص أو تنويعات فضاء (غرفة-بينت-سجن-غرفة-منزل).

وعلى عكس ذلك فإن مداخله سارد تعنى بشكل ما إلغاء طرح مماثل للأمد المسرحى. وسيقوم "teller-character" في مناسبات بشرح سبب اختيار أو إلغاء أجزاء من الحكاية، سبب إدراج وصف شخص آخر أو إلفائه، أو ديكور أو سرد

مفصل لحدث: الحذف سيظهر دائماً على أنه قرارات للسارد وليس كفراغ في الحدث. وفي "هولدرلين" لغايس، نجد أن إحدى مهام "المغنى" الرئيسية هي على وجه الدقة هي، في مداخلاته، تلخيص الأحداث الواقعة في برهة زمنية واسعة، أو كذلك إلغائها، على غرار ما يعترف به في المشهد الثامن والأخير من المسرحية: "حقيقى أن علينا أن نمثل الأشياء بحيث إن/ فضاءات الزمن تتكشف/ فى توالى لحظات سريعة/ التى تنوب فيها الساعات اللانهائية. / لقد وصفنا حتى هذه اللحظة عقداً من الزمن / وبيناه بتفصيل كبير / الآن كاف أريعون عاماً فى غرفة نوك / كل شيء متساوٍ وموحد كلما انتبهنا لذلك / إذا مر عام أو عشرة" (١٨١-١٨٢). الاتفاق الذى يضطر المشاهد من خلاله إلى أن يحل فى مخيلته الخاصة كل المعلومات الغائبة عن خطاب الأشخاص، يمكن أن يتقلص أحياناً إلى حد أدنى، إن لم يغل تقريباً، بحضور سارد يقوم فى كل الأحوال بتفذية الجمهور-الأمين بالمعلومات الضرورية لفهم-تفسير الحكاية (مستانزل، ١٩٨٤، ١٥٤). يمكن للأمد الزمنى الدرامى أن يتحول، فى المقام الأول، من خلال عملية إضافة (TH>TD) (مجموعة يو، ١٩٨٢، ١٧٧-١٨١). والسارد الذى يوجد من بين قدراته القدرة على وقف الحكاية أو القدرة على أن ينطبق عليها كى يفسح المجال أمام استطراداته، من أى نوع، سيطوّل بشكل ملحوظ أمد الأحداث المقدمة، عبر تعليق مؤقت للسرعة الروائية المتخذة، وينتج أثراً مهماً فى البطء الزمنى. لا يحدث دائماً هكذا: وفى المشهد الأخير من "The Glass Menagerie"، نجد أن توم ونيغفيلد يبدأ فى تلخيص ما حدث بعد تركه لمنزل

العائلة، وتذكر، حينئذ على الخشبية أن الحوار يستمر، رغم أنه صامت للمشاهد، بين أماندا، أمه، ولورا، أخته، ولهذا فإن الحكاية لم تنته.

إلا أن السارد يوظف أيضاً عملية إضافة-حذف، مثال: سارد يقطع الحدث كي يحل بتعليقاته محل جزء من ما حدث في الحكاية. في هذه الحالة وفي الوقت نفسه تحدث من ناحية إطالة للمدة بواسطة تدخل خارجي ومن ناحية أخرى يحدث حذف أو تلخيص لأحداث الحكاية. في هذه الحالة يلعب السارد ورقة رابحة غاية في الأهمية، سيكون عليها أن يستبدل بخياله ومعارفه معلومات غير بارزة أو تعد معروفة من قبل المؤلف. وهذه هي حالة مدينتنا "Nuestra ciudad" العمل الذي يعيش سنوات على الخشبية بفضل تلخيصات الملحن الملائمة.

والفن الدرامي التقليدي يعنى من تعريفه الحضور الضرورى لتواتر فردى singulativa . إذا تفاضينا عن بعض التقنيات الأكثر تقليدية، فإن استخدام تواتر تكرارى يحمل مكوناً طلبياً و، بالتالى، تجريبى يصل إلى أقصى تعبير له فى المستوى الموضوعى مع عبث صامويل بيكت. يجب ألا نسمى أن بيكت كان قد نظر إمكان فصل ثانٍ لمسرحيته "فى انتظار غودو" (١٩٥٣)، يكون تكراراً بعدافيره الأول. فى المسرح الإسباني، يجب الإشارة إلى الفصول الثلاثة لمسرحية "الموتى" (١٩٥٤) لماكس أوب، وهى مكونة من تكرار محادثة بعينها بين العانس ماتيلدى، ويشكل أساسى، خادمتها أكاثيا وطالب يدها الخالد بريكلارو،

رغم أن أحد الثلاثة يقدم مغايرات بسبب جعل عالم حلمى مرئياً
visualización يكثر من حالات هوس البطلة، عدم أمومتها وفشلها، الآثار بسبب
المعمل الخاطئ بأخلاقيات تقليدية وخاصة.

أحد الجوانب الأخرى الجوهرية فى الزمن المسرحى، حسب أن أوبرسيفيلد^{١٦}
(١٩٨١، ٢٥٧-٢٦٨، ١٩٨٩، ١٥٤-١٦٠) هو بناء إحالة تاريخية أو أسطورية
encuadramiento للإحالة من العمل من الإحالة الأشخاص أحداثهم. هذا العمل من الإحالة
(référentialisation) يربط الموالم الممكنة للخيال الدرامى مع واقع
اجتماعى-تاريخى محدد، كى ينتج بهذه الطريقة أثر الواقع (effet de réel،
١٩٨١، ٢٥٩) الضرورى والمتناقض. إلا أن أنواع الإحالة التى يثر عليها فى نص
متعددة، رغم أنها كلها قد تبدو وكأنها تنور حول المثلث المشكل من زمن الكاتب
والنص والمتلقى، الزمن الخاص بالجمهور. حاول بعض الأعمال الاستفادة
بأقصى درجة من الإمكانات التى يقدمها هذا الجانب من الزمن المسرحى.
المسرحيات التى تكون الدورة "التاريخية" لدى بويرو بايبيخو (حالم لشعب،
١٩٥٨، الوصيفات، ١٩٦٠، حفل سان أوفيد الموسيقى، ١٩٦٢، حلم العقل، ١٩٧٠،
الدوى، ١٩٧٤) تأخذ موادها من الماضى التاريخى دون أى نية ولا إصرار على
إعادة خلقها تاريخياً، بل كوسيلة أو مرآة وكمنجم ممان أمام الحاضر^{١٧} (رويت
رامون، ١٩٨١، ٢٥٩). وبالفعل فإن نصاً، محال إلى مرحلة تاريخية ماضية، يمكن
أن يُحدّث من خلال عمليات درامية غاية فى التنوع.

وساسترى، مثل بويرو، يارع فى تضمين أعماله ما تطلق عليه أوبرسفيدل
 إحالات "فائضة" (surplus référentiel) ، أى مجموع مفترض من المعلومات
 مهجورة تاريخياً تسمح للمشاهد بتحديث ما كان ينتظر أن يكون مجرد إعادة
 إنتاج، جدير بالمصداقية تقريباً، لأحداث تاريخية يمكن التعرف عليها فى
 "Crónicas romanas"، تشابك حكايات نومانشيا Numancia المحاصرة وفيرياتو
 مع إحالات شفافة لحاضر المؤلف والمشاهد. وترى ماغدا روجيرى Magda
 Ruggeri أن بنية الأعمال هى نتاج التداخل التأثيرى بين مستويين: الأول سردى
 أو تاريخى، وهو مرتبط بالتشوهات، أى مفارقات تاريخية مقصودة محدثة،
 الثانى "هو الرسالة أو الدرس السياسى الذى يشكل الهدف الحقيقى للعمل"
 (١٩٧٩، ١١٦). يكفى بعض الأمثلة لفهم هذه التقنية:

(قمع لكل هوية: يمنعونا من عاداتنا، لغاتنا وملابسنا (٢١٢).

(مراقبة إخبارية: إنها حرب عصابات كبيرة تتزايد كل يوم، وإن قيل رسمياً
 إنها لا توجد (٢١٩).

(وطنية زائفة: إنتى معكم، إنتى وطنى (٢٤٤).

(أغانى احتجاج: لن يحكرونا (٢٧٧، ٤١٨، ٤٢٠).

كل هذه إحالات تؤدي بلا محالة إلى فترة حكم فرانكو، إلى الواقع
 "الإمبريالى" هدف هجوم ساسترى. المنتظر السادس والعشرون الذى تختتم به
 المسرحية يمثل أقصى درجة من هذا التشابك لمستويين تاريخيين، عندما يتوقف

الحدث لأن طالباً يصعد إلى الخشبة من القاعة كي يطلب "المذرة للزميل المؤلف ولحضراتكم، الممتنون والجمهور الحاضر" (٤١٧). يتم التغلّي عن اللهجة الأكثر تجريدية التي في الإحالات الأولى ليفصح المجال أمام تعليق سياسي جلي، يمدل بعده الستار.

عملية الإحالية هذه *referencialización* تحدث، في أكثر المرات، بواسطة وسائل كنائية: أشياء، ملابس، أثاث تضع المشاهد أمام حقبة تاريخية ومكان محددين. إلا أن خطاب الأشخاص أيضاً يمكن أن يحتوى معلومات قيمة لوضع العمل في سياقه. وفي هذا الإطار فإن السارد عادة ما يضمّن مداخلاته كمية كبيرة من الإحالات الزمنية، إلى درجة الدقة الحسابية، وهو ما يتكشف في مثال آخر من "مدينتنا": "اليوم هو السابع من مايو عام ألف وتسعمائة وواحد. الصباح على وشك الطلوع. (يصيح ديك)" (٧).

الفصل التاسع
فضاءات السرد: مسرحيتا
"المنور" و"الحكاية المزدوجة
للدكتور بالمى"

إذا كانت أولى ميزات نص درامى هى تحريك أشخاص يمثلون بشراً، فإن الثانية هى وجود فضاء يتواجد فيه هؤلاء الأشخاص. لا يمكن أن يوجد نص مسرحى بلا مكان، فضائية حيث تقوم علاقة بين الأشخاص. "من يتكلم من مسرح يعنى فضاء". والمسرح مكان حيث يوجد فضاء، مفصول عن آخر حيث يُشاهد الأول" (دور Dort، ١٩٨٨، ٤٣)

وحاول السارد أن يخلق فى المسرح علماً نحو الفضاء. إذا كان السارد-المنظم هو أنا، فسوف يقام على الخشبة عالم خيال شخصى مطلق، يدور حول شخصه، حول "هنا" و"الآن" الخاصين به: السارد يستولى تبعاً على عدة فضاءات كانت له فى الذاكرة (أنا، الهندية اللمينة). ولكن شخص السارد يمكن أن يدخل هكذا المجال المطلق لما هو بعيد، بحيث أن العالم يتحول إلى غير محدود، محلاً فى مناسبات من قبل مراقب ولا حتى يسكن فيه (المنور).

داخل الإطار المتعلق بالتأليف المسرحى، سنعلم بين فضاء واضح يظهر على الخشبة وآخر ضمنى فى خطاب الأشخاص، مشار إليه فى مداخلاتهم. الفضاء الأول: الفضاء المشهديات، المنظور للمشاهد، سنطلق عليه التمثيل mimético، فى حين أن الثانى: زوجه غير التناقضى، سنطلق عليه اسم الواقعى diegético. "الفضاء التمثيلى ينقل بلا وسيط، الفضاء الواقعى، على العكس، فهو موسط عبر سبل شفوية (الحوار)، مبلّغ إذاً شفهاً وليس بصرياً" (إيساشاروف، ١٩٨٥).

٦٣). فى الحالة الثانية المذكورة، من الواضح أن كلمات الأشخاص-السايرين التى تضم، على سبيل المثال، وصف أى مكان، يجب إحلالها فى خيال القارئ، كل واحد حسب ذوقه وصلاحيته بنوع آخر من العرض الذهنى. يمكن لشخص أن يتكلم عن ما يدرك، مشيراً فى خطابه إلى الإكسموارات التى على الخشبة. دورينمات عرّف جزء كبيراً من مسرح عصرنا بإزالة المادية *inmaterialización* عن الديكور وبصفة عامة عن فضائه. ومسرحيتنا "مدينتنا" و"جلد أسنانا" تمثلان أقصى نموذج لهذا الحدث الدرامى. فى "مدينتنا" الخشبة شبه فارغة، هناك فقط بعض الكراسى، بعض الموائد، بعض الأشياء اليومية التى تشابه كئاثياً بوضع خيال المشاهد فى الدائرة، واقع بلدة أمريكية صغيرة. النية هى التكثيف وليس الوصف. ومع ذلك فإن ويلدر يستفيد من السارد كى يوعز بديكور أوسع عبر العرض الشفهى لبعض الإرشادات التى تحل محل الحضور الطبيعى للإكسموارات القليلة أو الكثيرة المعنى، مما يسمح أيضاً بالتهكم من الموضوع، عندما يلمق، عند الاقتراب من طاولة وبعض الكراسى الموجودة فى مقدمة الخشبة، بقوله "هناك جهازمسرح لهؤلاء الذين يفكرون أن عليهم أن يكون لديهم جهاز مسرح" (١١). والمدينة التى يجب أن يجرى فيها الحدث معدة جغرافياً بأدق تقصيل، على لسان السارد. وكما فى حالة المدة الزمنية، فإن الملحن يهرب أيضاً من أى تقليص فضائى كى يكون متواجداً بشكل فى كل ركن من هذه المدينة المدعومة الأهمية.

كيف يتم حل حضور سارد في مسرح داخل الإطار التمثيلي mimético الذى يشكل التمثيل؟ وبالطريقة نفسها التى فصلنا فيها بين زمن الحكاية (مستوى المحتوى) وزمن الخطاب (مستوى التعبير)، ستميز، كنقطة انطلاق، فضاء الحكاية لفضاء الخطاب (شاتمان Chatman، ١٩٩٠، ١٠٣). وبالفعل فإنه داخل "النور" فإن هذا "التجريب" غير العادى لبيورو بايخو، من الممكن الفصل بين فضاء الخطاب، الذى يضم الباحثين والجمهور (الدراسى) للتجريب وفضاء للحكاية "مدرج فى الخطاب، يتم تحديده على المسرح ويحدد مجالاً مطلقاً تماماً أمام أشخاص" (غارثيا بازيتوس، ١٩٩٠، ٤٩٥). وكلا الفضائين غير متصلين تماماً، فهو وهى، من ناحية، والأشخاص، من ناحية أخرى، يسكنان عالمين مستقلين، مقلقين فى ما بينهما.

وفى إطار الفضاء التمثيلي mimético وهو الخشبة، فإن الباحثين هو وهى يشغلان مبدئياً مكاناً خاصاً ومقصوراً، دائماً خارج فضاء الحكاية، فى كل واحدة من مداخلتهما الثماني، سيقف الباحثان دائماً فى جوانب مقدمة المسرح، دون اقتحام الحدود المشار إليها مسبقاً فى أية لحظة.

كما نرى، فإن نتيجة استخدام سارد تؤدي أيضاً إلى تغيير جذرى فى مفهوم الفضاء المسرحي: بعد حنط الإشراقية "ilusionismo الواقعية"، أصبحت الخشبة الآن تضم عدة أمكنة، لم لا، ستكون ماثولة فى الوقت نفسه. ومن خلال

الإضاءة فإن الفضاء المشهدى يمكن أن يميز هذا البناء المتعدد الأطراف، متعدد التكافؤ. في "المنور" El tragaluz يتحمل ضوء "أبيض وعادي" (٢١١)، في حين أن فضاء الحكاية سيبقى خاضعاً "لآثار دائمة من الزرقة واللواقمية" (٢١١-٢١٢). يشير غارثيا يارزينتوس إلى الطابع "التماسك والمتناقض" لهذه التقنية، التي تلج على أن مستوى الواقع ينتمى إلى حاضر الخطاب (الباحثان) ومستوى اللاحقيقية ينتمى إلى ماضى الحكاية (الأشخاص الآخرون).

وفى ما يتعلق باستخدام سارد يقيم فى الوقت نفسه فى فضائى الخطاب والحكاية، الآثار المعترف بها من قبل أوبرسفيلد للإضاءة فإن الاثنين الأوليين هما المناسبين فقط: تركيز الانتباه على جزء من المسرح، عزلين شخصية السارد، بقصر الرؤية على المسرح على القطاع أو القطاعات المضاءة، سيجعل أسهل مهمة التعرف على الوقت الذى يقوم فيه سارد بأداء دوره فى هذا الصدد أو عندما يقوم به كمجرد شخص. الضوء لا يزال، حسب كلمات شيارنى "Chiarini البنية الدرامية للنص ... (مشار إليه من قبل مانشيني، ١٩٨٦، ١٨٧). متقوم بالتأكد من أهمية وكفاءة هذا الاستخدام للأضواء فى تحليلنا لمسرحية "أنا كليبر" Ana . kleiber

"حكاية الدكتور بالى المزبوجة" (حكاية مسرحية، حسب العنوان الجانبى الذى وضعه المؤلف بويرو بايبيخو، تتشكل كاختلاف زمنى anacronía من خلال سرد الدكتور بالى، مباشرة وعلى صيغة إملاء لكتاب، "للحكاية" الملائية للدكتور

دانييل بارنيس، عضو قسم سياسة الأمن الوطنى فى سوريا، بلد خيالى ذو طابع غير محدد يسمح بتعميم أسهل للعمل. مثلها مثل أعمال أخرى تتضمنها هذه الدراسة فإن "الحكاية المزدوجة ... تستخدم المرد اللاحق، لكن، على عكس "هجوم ليلي"، فإن الاستدعاءات las analepsis المنتجة تتجلى بشكل استرجاعي، من الماضى إلى الحاضر، دون توقف أكثر من عمليات الحذف المسجلة حسب مداخلات السارد (récit premier) وتعليقاته.

الفضاء المسرحى المشار إليه فى "الحكاية المزدوجة ... يقترح حضور أربعة أمكنة محددة، وهى: (١) منصة تحتل ثلاثة أرياع الواجهة تمثل داخل منزل دانييل، (٢) مستوى أكثر ارتفاعاً هو مكتب الشرطة ومكانان فى المستوى الأول يحاكيان (٣) حديقة، على اليسار، و(٤) المستوصف الطبى، على اليمين، مزودة بأكبر اقتصاد من السبل يمكن تصوره: مقعد حجري فى الحالة الأولى ومقعدان كبيران فى الثانى" (إيفليمياس فيخوو، ١٩٨٢، ٢٢٤). وتنظيم هذه الفضاءات المقترحة التى يجرى فيها الحدث يتم حسب مبادئ وظيفيين أساسيين، فى الواقع ذو حداثة كبيرة:

(١) من وجهة النظر "الإحلالية" paradigmático، التزامن المسرحى، الذى يقدم فيه للمشاهد فى الوقت نفسه، فإن أمكنة مختلفة حيث تجرى فيها الأحداث تحدث فى العمل فى آن واحد" (ديث ريبينغا، ١٩٧٧-١٩٧٨، ٣٦٧).

٢) من منظور "تركيبى" *sintagmática*، التسلسل الموحد للفضاءات المتتالية: أ) هوية: قطعتان تتحدان لأنهما تدوران في فضاء مسرحى واحد ب) مجاورة: تتجلى علاقة مواصلة بين قطعتين فضائيتين، عادةً بفضل انتقال شخص من فراغ إلى آخر، ج) انفصال: فضاءان، متجانسان، يتوالياً دون أن يكون هناك أى عنصر يمكن أن يصلهما (غودرولت وجوست *Guadreault y Jost*، ١٩٩٠، ٩٢-٩٩).

فى بنية العمل يكون الفضاء والزمن فى توافق. من الأمكنة المذكورة، واحد فقط ينتمى إلى الحاضر، الماهول بالسارد. وابتداءً من الكلمات الأولى لىالى، يفهم المشاهد آلية فضاء-زمنى التى تلتقى من خلالها استرجاعات بالى الماضوية، نظراته نحو الماضى، مع حركة الحدث من مكتبه إلى أى من الفضاءات الثلاثة الأخرى، المنتمية إلى عالم الأشخاص.

فلنتوقف قليلاً لتحليل كيف تتشابك الأزمنة المسرحية *escénicos* فى الجزء الأول من العمل. مثال جيد للتوافق يوجد فى بداية الحدث، عندما يعمل فى الوقت نفسه فى مشهد ثلاثة أزمنة مختلفة: السيد والسيدة يشغلان الجزء السابق، قبل أن يرفع الستار، بالى وسكرتيرته يظلمان فى شبه عتمة فى مكتبه، وطفل ينام فى الظلام فى منزل السيدين بارنيس (٢٨-٣٩). القطعة الأولى أو المجموعة هو الحوار بين السيد والسيدة اللذين يُدخلان الفضاءات الجديدة التى سيجرى فيها الحدث كما لو كان قد حدث "فى أى بلد بعيد" (٢٨). بعد ذلك

يتزايد الضوء على مكتب بالمى، الذى يبدأ إملاءه على سكرتيرته. ظاهرياً نحن أمام حالة انفصال بين فضائين، نظراً لأن التحول من قطعة إلى أخرى يحدث بواسطة طريقة مستتكر على طول العمل: تركيب الأحداث وفضاءاتها، فى تسلسل رائع مصهور، بينما حدث القطعة الأولى يصل إلى نهايته، ومن خلال هذا التسلسل يبدأ فى خط مواز تركيب الثانى. والانفصال الممكن يظل مخففاً، بعد تركيزه فى مكتب بالمى "غارقاً فى نفسه"، عندما يوعز بأن الفضاء الأول يمكن أن يكون من خلق ذاكرة الدكتور (إيفليسياس، ١٩٨٢، ٣٢٤).

سكرتيرة: هل تريد أن نتركه، يا دكتور؟

دكتور : لا. كنت أتذكر... (٣٩) .

من المكتب نمر، فى استرجاع تكرارى *analepsis iterativa*، إلى الحديقة، مكان أحد اللقاءات بين بالمى ومارى بارنيس. مجاورة مثل هذه الفضاءات ضرورية للإضاءة ولتقل بالمى؛ لقد أخذ فى الاقتراب من جهة اليسار ويجلس على المقعد الحجرى، المضاء حالياً (٤٠). يشير بويرو بايبيغو فى إرشادة، بطريقة متزامنة مع مقابلة بالمى ومارى بارنيس، إلى أن "المسكرتيرة لا تزال تكتب" (نفسه)، مؤكدةً هكذا أن التمثيل فى الفضاءات القريبة عن فضاء السرد، المكتب، هو تجسيد عبر الصور والصوت للخطاب الشفهى للسارد، الذى لا تزال السكرتيرة تحرره. لأول مرة يظل الوجود فى كل مكان *ubiquidad* للدكتور متجلياً، نظراً لأن بالمى يمتلك القدرة على البقاء حاضراً فى الوقت نفسه فى كل مكان.

فى الاسترجاع الثانى نجد أن تغيير المكان، من المكتب إلى شقة بارنيس، يحدث بفضل دمج جديد: بينما يتكلم بالمى، يتزايد "الضوء على المهد والجدّة" (٤٢). وفى إطار هذا الاسترجاع الثانى هناك تنوع داخلى فى الفضاء، من بيت السيدين بارنيس إلى مكتب القسم السياسى: مارسان يضرب الهاتف على دانييل، موصلاً فضائين. العودة إلى الفضاء الأولى، المأهول من قبل بالمى وسكرتيرته، (٥٢) جاهدة فى نهاية المشهد السابق حيث يتكلم دانييل بالهاتف ليرتبط موعداً لزيارة الطبيب.

الاسترجاع الثالث يحدث فى التماثل الفضائى، مع وصول بارنيس إلى العيادة (٥٢) وفيها يدخل حكايته hipodiegético، القصة داخل القصة، وهو استرجاع فى درجة ثانية، فى الوقت الذى يبدأ فيه الحدث: "أثناء هذه الكلمات يدخل مأمور الشرطة باولوس من باب المكتب" (٥٨). المجاورة بين الفضائين، فضاء السرد وفضاء ما هو مسرود، يتم التوصل إليها بحركة الأشخاص: بارنيس ينتقل عبر سلم صغير من الجزء السابق إلى اللاحق، فى حين أن شبه العتمة تحط على الدكتور. تتكرر الألية نفسها عندما نعود إلى الفضاء الأول من المكتب. عندما يغتفى دانييل. بالمى يستأنف سرده، وهو يستقدم الاسترجاع الرابع، الذى يحدث على التوالى فى منزل السيد بارنيس وهى مكاتب التأمين العام. يثار التغيير مع اللعب بالأضواء ومع انتقال شخصين، مارسان ودانييل. التزامن الجزئى للمشاهدين يسهم فى وضع علاقة أكبر بينهما: وإن لم نسمع مارى الأشخاص، يبدو كما لو كانت تستشف المشهد البعيد" (٨٢).

فى "الجزء الأول"، كما نرى، يقلق السارد لأن فضاءات ما هو مسرود يتشاركان فى تماسكهما الداخلى. أى واحد من تغييرات المشهد يشار إليه بحضورها، إلى القطعة الرابعة، التى تجرى فى خشبتين مختلفتين وفى زمنين متتوالين دون أن يعبر عنه استخدام الشخص-السارد (نيكولاس، ١٩٦٨، ١٧٢). بين القطعة الرابعة والخامسة، يحدث تواجد *ubiquidad* لبالمى: "الدكتور بالمى يظهر فى المقدمة على يسار الخشبة وسكرتيرته ومعها قلم رصاص وكراس، على اليمين" (٨٢). يتدخل بالمى كذلك كى يسرع الزمن ويقدمه، وإن لم تتغير الخشبة: "مرت الساعات ... (يصمت لحظة، ناظراً إلى الباب...) إلى أن حدث شيء عند الفجر" (٨٣).

فى الاسترجاع الأخير من هذا الجزء الأول، الذى يحكى فيه بالمى "اليوم الحاسم" فى منزل بارنيس، يحدث تغيير الزمن على انقصال، فلم يعد هناك شيء يربط المكتب والمنزل، باستثناء الحضور الوحيد للسارد كالأصل الأخير لكليهما. وسيطرته على الحدث تسمح له بقطعه، فى مثال عظيم للوقفة الروائية: "بينما (بالمى) يتحدث، مارى ودانييل يبقيان متجمدين تماماً، مشلولين فى إيماءاتهما وتصرفاتهما" (٨٩).

يسمح التنظيم المسرحى بهذه اللعبة الفضائية، المقدمة عبر مرور الأشخاص إلى كل واحد من الأمكنة التى تدور فيها الأحداث وهو ما يتجلى أكثر فى الجزء الثانى، ويمكن أن تبدأ فى عملية استرجاع غير مشروحة من قبل السارد، وعلى

وجه الدقة "لكونها قد ثبتت في أول جزء من قانون السارد الذي يملكه بالي"
(إيفليسياس فيخوو، ١٩٨٢، ٢٢٦). وخلاصة القول فإن العملية تقوم على جعل
السارد يتدخل عندما يكون لديه شيء يحكيه أو عندما يكون ضرورياً إفساح
المجال أمام عمليات حذف زمنية أو تغييرات للمسرح، كما تقوم على التخلص
منها إذا كان تسلسل الأحداث تصاعدياً.

وهكذا فإن بعض الاسترجاعات تحدث بشكل مباشر وعلى مسرح واحد، رغم
أن السارد لا يتغلى عن التدخل معطلاً الأشخاص بأداة مشابهة:

آه لو كان ممكناً وقف الزمن! ما هو ضروري للتفكير، كي لا نندم
بعد غضبنا! (٨٩).
إذا كان ممكناً وقف الزمن ... التفكير، قبل أن يكون متأخراً
أكثر من اللازم... (١٢٧).

الحالة الثانية من الوقفة بارزة للغاية. تبرز أولاً: لأن، في هذا الاسترجاع
العاشر، لأول مرة في الجزء الثاني، أضح السارد المجال أمام تغيير فضائي دون
تدخله، بطريقة آلية، عبر انتقال دانييل من مكتب التأمين العام حتى منزله.
يتصافد، كذلك، مع نزوة العمل، في اللحظة نفسها التي تستمد فيها ماري
بارنيس لاغتيال زوجها. يتحول بالي حينئذ إلى نوع من الخالق، بطريقة مشابهة
للملقن في "مدينتنا"، قادر على تجميد مجرى الحدث للحظات وحسب مزاجه.

فليكن واضحاً أن الترابط بين المستويات الفضائية يعتمد في النهاية على الـ "grand magier"، وهو السارد، المالك المطلق للزمن والفضاء، المكلف بتنظيم الواقع في خيال، الذي يمكنه هكذا التمثيل "دون أن يكون متضاداً من أحد من معوقات الحقيقة"، وإخراج "دون أن يكون لديه عوق جسدي" ويكون لديه كل قوى الطبيعة وكذلك الروح (كاييسر، ١٩٧٧، ٨١).

الفصل العاشر

مشاكل بنية: "قوالب" نصي

فى النصوص المسرحية، بصفة عامة، تتناسب البداية أو الخاتمة مع المكان الاستراتيجى الذى يقام فيه "إطار" ("frame") يفصل العالم الخيالى، الممثل، عن ذلك الحقيقى، المأهول من قبل المشاهد: فى كل عمل فنى يُقدّم لنا عالم خاص، بفضائه وزمنه الخاصين، بنظامه الفكرى الخاص، بمعيّاره الخاص فى التصرف، من هنا فإنّ الانتقال من العالم الحقيقى إلى عالم التمثيل له دلالة خاصة كجزء من ظاهرة خلق "إطار" التمثيل الفنى" (أوسبنسكى Uspensky، ١٩٧٢، ١٢٧). هذا "القالب" سيقوم بدور المعبر إلى المعلومات الأساسية التى تشكل العالم التمثيلى Diegético (انظر، كرمود، ١٩٦٧، أو ميللر، ١٩٨٢).

سبق فى صفحات سابقة أن أشرنا إلى توجه، غاية فى المعقولية من ناحية أخرى، لوضع حضور السارد فى البداية، كصير كاشف ومطلق لظهور حكاية: شخص يقترح من البداية قائمة نظامية للأشياء، للأشخاص، للأمكنة، للأزمنة التى ستوضع فى اللعبة: بعد "إطلاق" السرد، ينسحب المسؤول عنه، يمضى، وهو على وعى من أن حضوره لم يعد ضرورياً. البدائة el incipit يستخدم فى "طرح الخيال على المسرح" (ديل لونفو، ١٩٩٢، ١٤٢)، لبناء عالم خيالى عبر المعلومات المختلفة التى تُدخل المشاهد فى الأراضى المجهولة للدراما.

الأعمال التى يمكننا أن نوضح بها ما قيل فى الواقع عديدة. "حصان الفارس" (1965) El caballo del caballero، لمونيوت، على سبيل المثال، تبدأ

بستار مرفوع، بشخص-مقدمة يصف للمشاهدين الديكور، غرفة معيشة مريحة لأ أسرة برجوازية، وفي الوقت نفسه يقدم الأشخاص: اسمها تريسا، عمرها ستة وأربعون عاماً، في أنفها ثؤلولان" (١٥). لكن من أجل التعليق على هذه الحالة بشكل واسع، اخترنا مسرحية لرفائيل ألبرتي، هي "ليلة حرب في متحف البرادو Noche de Guerra en el Museo del Prado"، وتعود طبعها النهائية إلى عام ١٩٥٦، وهي تمثل بشكل كبير أحسن المسرح السياسي لألبرتي. ورغم أن الزمان والمكان اللذين يحدث فيهما الحدث معلن عنهما في العنوان ذاته -متحف البرادو، في ليلة من عام ١٩٣٦-، في المقدمة المسرحية التي تسبق "الفصل الوحيد"، المضافة في السنة نفسها بنصيحة من بريشت، فإن ألبرتي يدخل لنا صورة المؤلف، ومن الواضح أنه "أنا أعلى" alter ego خيالية من دمه وشحمه، الذي بعد تقديم نفسه أمام الجمهور الذي سيتأمل التمثيل وهو سيذكره بموضعه الفضائي-الزماني ("ذلك التاريخ"، الثامن عشر من يوليو عام ألف وتسعمائة وستة وثلاثين. بيت الرسم، نعم، ٩٦٠) وسيعترف بالعلاقة الوثيقة الحميمة التي تصله بمتحف البرادو: "كنت أنا ريفياً بريقاً عندما تجرات على دخول هذا البيت لأول مرة (...)"، الذي كنت اعتبره حينئذ مسكناً" (٩٦٠-٩٦). في حين أن يعرض عدة شرائح ملونة على ستار أبيض كبير تصور اللوحات التي نقلت، أمام القصف الفاشي المتفرق، إلى سرايب المتحف، يلح السارد على أن يقيم علاقة من الموازنة الاستعارية للأحداث وأبطال الملحمة المناهضة لفرانكو مع تلك التي حدثت في أيام مايو عام ١٨٠٨: "أعضاء ميليشيا الأيام الأولى، رجال من هريتتا، مثل هؤلاء

الذين رأهم غويا يتساقطون ماطخين بالدماء تحت رصاص قوات نابليون المسلحة بالبنادق" (٩٢٦). فى هذه المقدمة-المنظر، الذى يلخص ما سوف يمثل فى "الفصل الوحيد"، يقوم المؤلف بإدخال ملاحظات متنوعة -جمالية، سياسية- طوال عرض الشرائح، وحينئذ يخرج من اللوحات بشكل متواتر أصوات شخوصها" (دومينيك، ١٩٧٢، ١٠٥). وبهذه الطريقة يلقون على بعض أعمال الحفر بالحامض للفنان الأراغونى وأشخاصه وأبطاله وضحايا وحشية الفزة الفرنسيين: أشراف وعامة الشعب، طلاب وقساوسة ومجروحون، أى صوت الشعب كامل. بعد غويا يأتى بيلاثيكت، وبعد بيلاثيكت الفريكو، ثوريان، ريبيرا، تزيانو...بعد انتهاء المرحلة الأولى من الإنتقاذ، يتأمل المؤلف، قبل أن يودع القاعات الخرية حيث يوجد فقط آثار اللوحات على الجدران: فى هذا الفضاء حيث سيجرى الحدث الدرامى لممرجية "ليلة حرب".

ويلازم دومنيك الكثير من الحق عندما يؤكد أننا نراها مع عمل ملحمى. "محتواه غاية فى الوضوح والحسم. إلا أن أمد محتوى درامى يكون دائماً على اتصال مباشر مع الشكل الذى يعبر عنه. والكم والكيف هما وجهان لعملة واحدة" (١٩٧٢، ١١٠). ومن الواضح أيضاً أنه، منذ اللحظة الأولى، أن هذا النوع من "المقدمة" exordium ، ذا الملائمة الدلالية الكبيرة، نجد أن البرقى، بالإضافة إلى أنه يترك جلية هذه الصلة بين الشكل والمحتوى، يهيب بالمشاهد أن يتخذ مثله "إرادة واضحة فى التدخل الخزى، الحماسى والشفوف" (٩٨): لهذا يدخل شخصية السارد، من أجل تقادى أى احتمال للشك، بنية توجيه المشاهد عبر الطريق المستقيم، عبر الطريق التفسيرى الوحيد الذى تقبله نوايا المؤلف.

وإذا كان رفاثيل ألبرتى فى "ليلة حرب" يتدخل منذ البداية فى مسار العمل بهدف إلزام المشاهد فى التمثيل وفى شبكة المساواة ذات المعنيين. خوسيه ماريّا مارتين فى " El caraqueño " يختار الحل المعكوس، أى حل ترك الحدث الدرامى يسير دون التلاعب الظاهرى لسلطة التأليف، وهو ما سوف يتضح فى النهاية، بعد التعرف على حل عقدة المسرحية، على شكل خاتمة بمد أن خيم الظلام على القاعة وسماع موسيقى روحية، يظهر جهاز عرض يضئ البطل، الإميلييو، الذى يتقدم أمام الجمهور ليبلفه بالتخليص بما حدث بعد انتحار الأب: استعالة حبه لباولا، رحيله من كاركاس، الذكرى الدائمة لأرضه الإسبانية التى يحن إليها. يُدخل الإميلييو El Emilio فى العمل نوعاً من الإبعاد الفضائى-الزمنى: العمل الذى شاهده المشاهد، فى تحول نهائى مفاجئ، يحال إلى الماضى، طالما أن سارده يتكلم انطلاقاً من الحاضر ("الآن أكثر من أى وقت مضى لا أفهم باولا أيضاً"، ٥٦)، وفى الوقت نفسه يخبرنا بحنين الإميلييو من "منفاه" فى فنزويلا ("الكراكاسى ... نعيش فى كراكاس (... الكراكاسى (يريد) أن يعيش فى أرضنا نفسها ..."، (نفسه).

إلا أن هذه المداخلة لإميلييو تهدف أيضاً إلى تسهيل تفسير أفضل من قبل الجمهور للعمل. الكراكاسى الشخص الذى رمز إلى الطموح ونقص المثاليات فهم مع مرور الزمن الحقيقة الأخيرة من حياته، يحكى لنا كيف أنه شرع فى رد

اعتباره الإنساني، وهي رحلة بطيئة "للأنسنة" عبر الكفاح التي عرفت بها بأولاً بهذا الشكل: "لا ينجو أحد بالمال. سننجو في بلدنا ونعثر نكافح"، نفسه).

باتباع هوردي Furedy (١٩٨٩) ، نميز هنا بين طريقتين أساسيتين من التقطيع (أو، إذا فُضل، القراءة) لنص أدبي: أول طريقة، التي تجزؤه إلى وحدات في مستوى منطقي ذاته، كي تفيد كمثال لعملية المونتاج، والثاني هو الذي سيجزئ نصاً إلى وحدات تتناسب مع مستويات منطقية، مثل حالة الأعمال التي تمثل بنية لمسرح داخل مسرح.

مؤلف المسرح الذي كان بريشت يعتبره "درامياً بورجوازيّاً" يخلق عالماً مدمجاً، مكوناً، ظاهرياً، من قطعة واحدة لمؤلف الملحمي يحاول جمع خليط Patchwork ... (سارتر، ١٩٨١، ٢٨). أمام "الكل" الدرامي، أمام السبيلة المضوية والانسجام الصحيح الخاص بالشعرية التقليدية، الدراما الحديث تظهر على العكس كمضاد للنفس anti-physis الذي يسهم فيه المونتاج، كترياق حقيقي ضد أي مذهب للطبيعية، يسهم بحسم في معمار المجموع (أو إذا أُريد يسهم في غيابها).

ولكن فلنعد إلى الوراء لمراجعة قصيرة للتقليد التاريخي الذي يواجه ملحمة بديراما. وأمام الملحمة التي كان يجب أن ترد على عملية سببية تشمل كافة المشاهد في كل صدارم وعضوى، في نظام حركي ومطلق يمكن أن يخلق مظهر العمل من نفسه ... (روزنفيلد، ١٩٦٥، ٢٢). و "Woyczek" يوشتر مثال لكسر

هذا القانون الأولي، إلى جانب كون ميكو، فيما يتعلق بأن في هذا العمل كل مشهد يكون لها عملاً صغيراً، مختصر جداً، ببناء درامي وحدث يكونان خاصين به" (تورداي، ١٩٨١، ٥٤).

بالنسبة لمحطم الأيقونات بريشت فإن الحكاية الممثلة يجب أن تتجلى في بناء "مقطع"، غير مستمر، يأتي فيه التماسك عبر إعادة بناء لاحق ولدى: يعتمد معنى عمل على المشاهد، من سيكون عليه إخضاع الخشبية لعملية مواجهة مع العالم. وهكذا فإن ترتيب الحكاية يكمن في وجهة النظر المفروضة من كاتب المسرح في مناسبات بفضل حضور سارد داخل الحكاية نفسها (شيتانتريتو Chiantretto، ١٩٨٥، ٥١). كشرط سينمائي، لا يقدم "حكاية بطريقة مباشرة، بلا سرد، ولكن دائماً بواسطة وجهة نظر مسيطر عليها، عين آلة التصوير" (سكولز وكيلوغ Scholes & Kellog، ١٩٦٨، ٢٨٠)، سارد يفرض منظوراً "ذاتياً" وغريباً على الأحداث التي سيتلاعب بها على هواه. ولفظ سينمائي بخصوص الإخراج يتناسب بشكل جيد مع نوع الدراما التي هي هدف هذه الدراسة، فيما يتعلق نتيجة سارد على المسرح، وهو، بطريقة أو بأخرى حسب عدد المداخلات، ترتيب وتنظيم الأحداث (مندلو Mendilow، ١٩٦٥، ٤٥، انظر أيضاً ٥٢-٥٤)، مسفراً عن قطعة في الحدث، وبالتالي تقسيمه إلى مستويات. الحكاية تقص تحليلياً على لسان سارد لأنه تطورها يتم "في سلسلة من المواقف المنفصلة، كل واحد يُنجز ويكمل بنفسه" (إيسلان Esslin، ١٩٧١، ١٩١)، في تسلسل من أفعال البناء والمدلول المستقلة والمتناقضة في الكثير من الأحداث. التجزؤ، ونتيجته التالية،

القطيعة مع الوحدة التقليدية للفضاء والزمن، تتشكلان بطريقة صناعية لبناء الخطاب الدرامي الذي يكتسب فيه كل جزء، كل مشهد، أهمية خاصة مثل التعليق على الحدث: "من المناسب إذن مقابلة بحجم العناصر المختلفة للحكاية ومنعها بنية خاصة، أى مسرحية صغيرة داخل المسرحية" (بريشت، ١٩٦٣، ٢٠٢). وبيّنا فرجة من خلال المونتاج، مع الكسر المستمر للمسار المستمر للأحداث، فإن المؤلف يلح على آله، بمعنى أن العمل يُظهر كيف وصل إلى ما هو عليه، وفي الوقت نفسه، يقدم للمشاهد، مدفوعاً بالابتعاد عن الحدث، إمكان التأمل وتحديد موضعه في المدلول الأكثر عمقاً في النص، وتركيب كل جزء، أو غيابه، يبقى أكثر إدراكاً في ترتيبه المتقطع للمشاهد، بحيث إن "الجمهور لم يُدعَ لوضعه في الحكاية مثلما في نهر لينده يحمله هنا أو هناك" (بريشت، ٢٠١).

يجب اعتبار وظيفة السارد حينئذ في معنى مزدوج: مداخلته تفيد في قطيعة مباشرة للحدث وتسهم، بالتالي، في تجزئة النص، ولكن على كلماته في الوقت نفسها أن تكون كافية لإعطاء وحدة للفصول هذا الثنائية أشار إليها دورينمات: "عندما يتوجه المؤلف إلى جمهور في أعمال مسرحية حديثة، فإنه يبحث عن المسرحية الأكثر استمراراً من تلك التي لن تكون ممكنة في كتابة المسرح في مشاهد إنه يجتهد في حذف الفراغ بين الفصول... (١٩٧٠، ٥١-٥٢).

لن يكون هباءً الإلحاح على أهمية متلقى هذا النوع من الدراما الذي كثيراً ما يقدم ظاهرياً فوضى تامة. وانعدام التسلسل للمشاهد المتوالية يجب أن يثير في

المشاهد حالة دائمة من التوتر والحذر. وفي نهاية الأمر فإن وحدة النص تعتمد عليه لأن فقط، من خلال إعادة بنائه لنظام كامن لعلاقات متبادلة معقدة تقريباً يحقق العمل معناه الحقيقي والآخر.

فلنرَ باقتضاب توظيف تقنية الإخراج هذه في مسرحية ذات فصل واحد مثل " أنشودة لنصف راهب Miserere para medio fraile " (١٩٦٦) ، لكارلوس مونيث، وهي خلط بارع للإبعاد الملحمي والتقنية التعبيرية، غير المعقولة تقريباً. فيها يحملنا على "زيارة من جديد" للصراع الخالد بين شقى إسبانيا، من خلال حكاية تمرد، الذي قام به خوان دى بيبس ضد مذهب كارمليتاس كالثادوس. الساردان مؤرخان (١ و٢) ينتميان إلى المذهب القديم ومذهب سان خوان الجديد، ويعلقان على الحدث "مثل كورس المسرح القديم"، من الخارج، دون التدخل بأي شكل في الحكاية التي يقومان بخلقها. وبناء هذا العمل يقوم على تبادل مستويين زمنيين، حاضر المؤرخين والماضي الذي تحدث فيه المواجهة بين الأبطال أصعب مذهب لوس كالثادوس، ويتم الكشف عن هذا البناء على أنه مجزأ:

حاضر: مؤرخان: مقدمة: تعليق وإبعاد (١٢٠-١٢١)

ماضي: خطف وسجن سان خوان (١٢١-١٢٥)

حاضر: مؤرخان: تعليق مقتضب (١٢٦).

ماضي: محاكمة سان خوان: (١) اتهامات (١٢٦-١٢٧). (ب) استجواب

(١٢٧-١٢٩). ج) ردع (١٢٩-١٣١). د) حكم (١٣٢-١٣٣).

حاضر: مؤرخون: ملخص، تعليق وانتقال (١٣٣-١٣٤).

ماضٍ: الانضباط الدائري (١٣٤-١٣٤).

حاضر: مؤرخون: حذف زمني واستمرار للحكاية (١٣٧-١٣٨).

ماضٍ: اشعار لسان خوان، صوت خارج النص (١٣٨).

حاضر: مؤرخون: نهاية الحكاية والخاتمة (١٣٨-١٣٩).

في هذه المسرحية لكارلوس مونيوت يمكن ملاحظة بنية مجزأة وإيقاعية، حيث يمكن أن يحدث "الإيقاع في أنشودة من هذا النوع" (زيللر، ١٩٨٠، ٢٧): وعلى أية حال فإن الحدث الدرامي يتكون من مناظر متوالية في المقابلة القائمة بين زمنيين للحاضر والماضي منبثقة عن حضور راغبين ساردين على المسرح.

يشير تودوروف إلى واقع أنه، في حين أن "في الدراما كل شيء يوجد على المستوى نفسه" (١٩٧٥، ٧٧)، فإن ظهور "أنا" في قصة موصومة بوجود مستوى مختلف عن باقي الأشخاص، هو السارد نفسه. وهكذا يخلق بناء من عدة طبقات روائية منظمة تسلسلياً (مستويات)، حسب مبدأ كل حدث مبرود من قبل سارد يكون على مستوى تمثيلي diégétique أعلى مما لو وضع في الحدث (جنيت، ١٩٧٢، ٢٣٨).

إن ظهور سارد في مسرح، "homme-récit" يطلق إبداع مستويات روائية جديدة، تابعة للأول، في حركة تتوجه إلى ما هو مروي على لسان السارد

extradiegetico إلى ما هو مسرود داخل المسرد hipodiegetico . عندما يبقى مستوى سردي محاطاً بآخر يشمل له علاقات مختلفة به (من التفسير السببي أو الموضوعي إلى نقص العلاقة)، تنتج بنية ترصيع encchassement، أى نوع من العمل داخل العمل.

وهدف هذه العملية الروائية إلى تدوروف هو تزويد القارئ-المشاهد بنص يضم داخله آلية ذاتية التأمل، لعبة مرايا حيث يكون لمسرد انعكاس في آخر، لنص في نص وراء آخر metatexto (١٩٧١ ، ٨٥٠). يجمع مع هذا إبراز البنية الشكلية للعمل، الكشف عن الاستراتيجيات الخطائية المنتشرة بواسطة أدوات الإنتاج أو الاستقبال.

ومسرحية "آنا كليبر" Ana Kleiber، المكتوبة في يناير ١٩٥٥ والمثلة لأول مرة بعد خمس سنوات، تثبت تحولاً في مسيرة مساتري. بعد أن تمب من كتابة نصوص لا يراها على الخشبة، لجأ إلى السيطرة على ما هو "خلو وحميم" ويلقى الضوء على عمل غير عادي، "دراما حب" وذكريات، حكاية سوقية قليلاً وغير بريئة من أثر الطعم الميلودرامي. ومن الناحية الشكلية فإن هذه المسرحية تمثل للمؤلف (١٩٥) عودة إلى مرحلته الأولى، وعلى وجه التحديد إلى مواقف مشار إليها في "شحنة أحلام" Cargamento de sueños .

ومع ذلك فإن "آنا كليبر" أكثر من عودة إلى عمليات مستخدمة مسبقاً، إذ أنها في الواقع خطوة حاسمة إلى الأمام، وهي مبنية على التكاثر، على تركيب أصوات

سردية متمدة تتشعب في النص ذاته حكاية النص ذاتها، في شرح لكيف وصلت أنا كليبر إلى ما هي عليه، إلى عمل درامي. وعليه فإن مستويين يتشابكان: أحدهما أولاً: الدرامي، الأشخاص وحكاياتهم، والآخر: خارج الدراما metadramático تفسيري وذاتي الإحالة، أي التأمل في فعل إبداع خرافة.

ونتيجةً لوجود عدة أصوات ولظهور كلام مؤطر على الخشبة، تحدث ظاهرة معمار واضحة ومدوّجة، ظاهرة مستويات أو إدراج عدة حكايات في أخريات: عدة درجات منتجة تقف في مستويات لفتح المجال بالتالي أمام السرد، اللاحق، لحكاياتها المعينة، وإن كان ذلك دائماً تحت إشراف سارد رئيس (الكاتب) وهو في نهاية المطاف المسؤول عن العملية كلها. في حالة "أنا كليبر" نجد أن كل الحكايات كما لو كان لها وظيفة وحيدة: التبرير المعقد للحياة البائسة لبطلتها.

ولدت مسرحية "أنا كليبر" بإرادة مهمة محطمة للأيقونات، مخالفة للتماليم التقليدية. فالمشهد الأول غريب حيث يظهر فيه ستة أشخاص، موزعون على مجموعات من اثنين (الكاتب والصحفيون، السيد والسيدة، المسؤول والخادم في الفندق)، يتحدّثون بشكل غير منسق في ممر الفندق، فندق الأجانب el Hotel de los Extranjeros. تتزايد الفوضى: الكاتب له اسم، ساستري، وكتب بعض الأعمال الدرامية التي أختلف الجمهور في استقبالها من عمل لآخر (أرض حمراء، الكمامة، فصيلة إلى الموت). وهكذا ينادي فور رفع الستار: "ماذا يعد السيد ساستري للعام القادم؟ (٤٢١). يتوقف كلام المجموعات الثلاث فور وصول

امرأة ملفزة ذات مظهر متمب. أنا، بعد أن أتمت إجراء التسجيل تصعد إلى غرفتها، ويبدو لها أن رقمها، الستة والستون، مألوف لها. لقد ظل الجمهور يركز انتباهه أيضاً على هذه الشخصية الغامضة. وبقيت هناك مفاجأة ثالثة، ربما الأكثر أهمية: كسر النظام الاستقداى للأحداث، وهو ما حدث مباشرة عندما يقوم الكاتب بوقف مسار الحدث كي يتوجه إلى الجمهور ويميد تناول الحكاية بمساعدة المسؤول، حكاية أنا كليير بعد وفاتها، بينما يتجمد الأشخاص الآخرون على المسرح. حينئذ فقط، يكتشف المشاهد أن أول مشهد كان فى الواقع استقداى، منتسباً للماضى retrospectiva، أى جزء من سرد الكاتب والمسؤول، مأخوذ من نهايته.

هذا بالإضافة إلى أن المسؤول لا يبدى على الإطلاق موافقته مع طريقة سرد ساسترى: وظيفته ستكون عبارة عن إدراج تعليقات ذات طبيعة خارجية على السرد metnarrativa، وهذه التعليقات يقبلها ساسترى عن طيب خاطر. كلا الشخصين يلزمان حوارهما بإيضاحات للحكاية، ومن خلالها يُسهل تفسير مدلولها: "ستدرك حضرتك أن هذه حكاية رومانسية" (٤٢٩)، يقول هذا الكاتب لحدثه فى مناسبة، مستبقاً بذلك للجمهور اللهجة التى ستسيطر على حكايته وبالتالي التمثيل كله. ووضعه أمام ما يحكونه لا يمكن أن يكون أكثر من موقف مجرد شهود، مراقبين لما يفعله آخرون، وإعادة بنائه يبقى مقصوراً على ما شاهدوه بأعينهم (موت أنا أو النفن) أو ما جكوه لهم (بقية الحكاية). وفى الواقع فإن الكاتب كسارد للفرقة بين ماضيين heterodieético هو الذى

يحمل ثقل السرد. ومن خلاله يكتشف المشاهد ألفريدو ميرتون، ودونه، دون حضوره الفعلي، فإن معرفة المغامرات التمسة لأننا كليير كانت أصبحت مستحيلة:

كاتب: كنت أنا وهو وحدنا، بجوار مقبرة أنا كليير. وأنا سمعت صوت ألفريدو . ميررتون. كان قد هدا . كان هائئاً . كان يتكلم معها . ودعها . لقد سمعته وكلى قشعريرة قوية. (أطفئت الأضواء . نرى صورة ألفريدو ميرتون، بمعطف مرفوع الياقة واليدين فى الجيبين، يسلم على ضوء خافت من جهاز مصباح عرض رمادى. صوته قوى وعميق..) (٤٢٩).

وبالفعل أطفئت الأضواء وبذلك يبدأ الحكاية الثانية *racconto*، التمثيل المسرحى لسرد الكاتب، مونولوج ألفريدو فى دفن حبيبته أنا. ومن هذه اللحظة سيتمكن الكاتب عالين، فى تركيب مستمر. والقفزات من مستوى إلى الأقل منه مباشرة تتميز بأثر متقن للأضواء: الأشخاص، الشخوص الذين كانوا يشكلون مستوى أولياً يبقون فى العتمة، بينما يضاء القطاع الجديد من الخشبة حيث سيحدث المستوى الثانى.

يجتمع الكاتب وألفريدو ميرتون فى مقهى حيث يبدأ الأخير فى "استرجاع معايشة" الأحداث التى جمعتها بأننا كليير. تتحول الدراما هكذا إلى تسلسل ذكريات. الآن نجد أن ألفريدو المسؤول عن سرد حكايته إلى الجمهور التى شارك فيها كبطل. والعمليّة هى نفسها مثل الحالة السابقة: لعب بالأضواء وبعد مقدمة مقتضبة تحدد المشهد فى الفضاء و/ أو الزمن فى الوقت نفسه الذى يستخدم

كانتقال، إذ ينتقل السارد الأدنى hiponarrador، السارد الذاتي autodiegético، من مستوى إلى آخر بسرعة تامة: "نهض ألفريدو. حلت العتمة على الكاتب والمسؤول والمطولة والكراسى ... ألفريدو، واقفاً فى مقدمة الخشبة، ولكن على الجانب الآخر منها، تم إسقاط الضوء على صورة آنا كليبر حسب ما يصفه ألفريدو. نظرته ثابتة على النهر وهو القاعة). (...) حسناً، الحاصل أننى اقترت منها ... (يقترِب ويظل واقفاً، خلف آنا). هل بك شيء؟ (هى لا تجيب. يبدو أنها لم تسمعه). اسمح لى... كنت أمر من هنا ورأيتك... اسمح لى أن أصاحبك لحظة... (آنا تستدير)". يدور الفصل الثانى فى قفزات متكررة من المستوى الثالث إلى الثانى. وأخيراً الثالث يفسح المجال أمام الرابع، المكون من حكاية آنا كليبر (٤٥٣) ومن حوار آنا وألفريدو المستحضر (٤٥٨). فى بداية الفصل الثالث، الأخير، نج أن المستويين الثالث والرابع هما الممثلان على الخشبة. القفزة من الثالث إلى الثانى، الذى كان قد اختفى تماماً، تحدث فى نهاية العمل تقريباً (٤٧٢) والكاتب يمكنه أن يتذكر حينئذ، بالضبط مثلما حدث فى البداية، وصول آنا كليبر إلى الفندق ووفاتها التهمة.

اللوحة المرفقة تبين تبعية المستويات المتوالية، حسب المبدأ الأساسى للرجوع (فوردي، ١٩٨٩، ٧٥٠): كل مستوى يتكامل فى السابق، رغم أن هذه العلاقة ليست مرئية تماماً. وبالفعل فإن آنا كليبر تلعب بورقة الفموض فى هذا الاتجاه. كل فصل يبدأ دون أن يعرف المشاهد فى أى مستوى توجد الحكاية. فى الثانى يبدأ الحدث دون أى إشارة إلى المستوى، لكن سريعاً (٤٤١) ما يدع مجالاً لفهم

أن كل شيء كان نتيجة التمثيل المشهدي لسرده: فمن المستوى الثالث تحول إلى الثاني.

في الفصل الثالث تتعمد الأمور إلى ما لانهاية تقريباً. المشهد الأول يقدم ألفريدو في جبهة الحرب. يليه مشهد آخر حيث نجد أنا تأخذ رجلاً إلى غرفتها. المرور من مشهد إلى آخر حدث بواسطة العملية المعتادة في تغيير المستوى: أضواء تطفأ في قطاع وتضاء في آخر. ومع ذلك لا توجد إشارة إلى قيام أى شخص بالسرد. عندما يسمع الجمهور صوت ألفريدو خارج السياق off (465)، يبدأ هذا الأخير من المستوى الثاني سرده دون إشارة إلى أن المشهدين السابقين يشكلان جزءاً منه. هذا الغموض نجده أوسع بعد إذا ما طرح استقلال مشهد بالنسبة للتالى: هل المشاهد مستقلة، أم على العكس مشهد يخلق الآخر؟ وبالفعل فإن المشهد الذى نتحدث فيها أنا في غرفتها مع رجل مع وجود صوت إنذار جوى من العمق يمكن أن يكون التمثيل المسرحى لحلم ألفريدو:

جندي: حسناً، يمكننا النوم لحظة... (يتكور)

جندي آخر: نعم، يمكننا النوم. (تنطفئ النار وتغيم العتمة على الجنديين. ضوء على جزء صغير من الخشبة. أنا تدخل غرفتها مع رجل.) (٤٦٢).

الانتقال غامض. المشاهد، وهو يتأمل الآلية في مناسبات أخرى، يملك معلومات كافية كي يقرر حول المشكلة. أصبح الشك قائماً: هل هو حلم أم واقع؟

يرى لوسيان دالينباك Lucien Dallenbach، تفسيراً لجيد Gide. "mise an abyme" هو نسب نشاط لسارد إلى شخص سردي أخذه على عاتقه

(١٩٧٧، ٢٠). لقد أشرنا في سطور سابقة إلى حضور شخص الكاتب، أي الأنا الثانية alter ego لسانستري نفسه، داخل العالم الخيالي لأننا كليبر (١٩٧٥)، ١٠٩-١١٠). وهكذا يظهر الـ autotematismo، تأمل الفنان حول عمله، حول مهنته، حول مسيرته الإبداعية. إلا أن عمل سانستري هذا يظل مبنياً بهذه الطريقة عبر لعبة مرايا بارعة (jeu de miroirs) تمكس في الخيال، والمُشاهد يعرفه، ما حدث خارجها، أي خارج المرايا. ودراما الحب هذه تتفادى المخاطرة الجلية لانتفاخ نحو الميلودراما عبر هذا التدريب المبعّد. وهكذا يحدث تفسير أولى، فردي، للوصول إلى النتيجة الكرب لاستحالة العثور على السعادة: العالم حارة بلا مخرج، فشل مروع، حيث "يموت البشر وليسوا سعداء".

في مناسبتين على طول المسرحية هذا الشخص، السارد الرئيس، يشير إلى أنه ربما في المستقبل يقرر أن يحكي حكاية أنا كليبر والفريديو الحزينة

كاتب: هذا لا يهم. ولكن يوماً ما قد أحاول قص حكاية أنا لحضراتكم (٤٣٣).

بالنسبة لألفريديو فإن هذه الحكاية لا تخرج إطلاقاً عن كونها عويقية، بلا أهمية للجمهور (لا يريد الجمهور أن يسمع هذه الحكاية الحزينة. ستفشل"، (٤٣٤)، وبالنسبة للكاتب فإنها "حكاية مأساوية" تحتاج إلى حظ أحسن، وهكذا يصل إلى تخطيط بدايتها، وهي إجمالاً ليمنت أكثر مما شاهده المشاهدون:

المسرحية ستبدأ عندما تصل أنا كليبر إلى الفندق. تصعد في المصعد، وحينئذ شخص ما في الردهة يتوجه إلى الجمهور ويقول له ما حدث هذه الليلة. ثم تستمر في المقابر. أنا أجذك ونذهب... نأتى كى مقهى صغير. تسمع أنغام حقيرة، قذرة، وتبدأ حضرتك فى التذكر... (يرتفع صوت الموسيقى...) (٤٢٥).

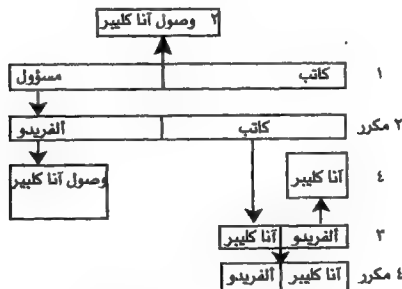
الحكاية وعمليتها الإبداعية تسييران فى طريقين متوازيين أمام أعين الجمهور.

قبل أن تحل العتمة التى بها تختتم المسرحية، يعود الكاتب ليستعرض بإصرار أكبر إمكان بناء دراما حب:

كاتب: هكذا كان... بالنسبة لى فسوف أهد دراما حول قصة الحب هذه. لقد جرى فى خاطرى إنهاؤها على شرار بلتها، بوصول أنا كليبر إلى "فندق الأجانب"... هى ستدخل للمصعد وستختفى فوق... حينئذ حضرتك ستبكي، مثلما فعله، بهزن لا نهاية له... وسأقول لك، مثلما أقول لك الآن، إن من الممكن أن تلقيا من جديد وإلى الأبد...! وإذا كان حقيقياً أن الأجسام يجب أن تُبحث يوماً ما... حضرتك ستشعر ببعض الراحة عند سماعى... (أنفريو يرفع رأسه وينظر إليه يمينين ميلاتين) ... وحينئذ ... سينزل الستار... (ينزل الستار). (٤٧٥).

هذا المشهد الأخير لا يجب أن يفسر، كما فعل بعض النقاد، بالمعنى المتفائل، الإعجازى، لوصد بالبحث لأنفريو. إنه بالأحرى تأكيد قوى على الخلود. فى

إشارة إلى "ألف ليلة وليلة" يقول تدوروف: "إذا كان كل الأشخاص لا يتوقعون عن سرد حكايات، فإن هذا الفعل يتلقى تقدماً أعلى: السرد مثل الحياة" (١٩٧١، ٨٦١). أليست مسرحية "أنا كليبر" نفسها، كل واحد من تمثيلاتها المحتملة، هي التي تسمح لجميع أشخاص هذه الحكاية الميش إلى الأبد، على الخشبة؟ أنا كليبر، بعد تحولها إلى دراما مذهلة، تلعب بهذين المستويين، واقع وخيال، الحقيقة وما لا تبدو، ولكن في النهاية تريد اختيار الإحالة الذاتية، التأمل الذاتي. وبعد كل شيء، فإن هذه الحكاية، الموقفة أو المساوية، ليست وحيدة بل تشكل جزءاً من التاريخ الكبير، من "الألم الكبير" (٤٥٨) الذي يلهب الإنسانية



رسم بياني ١ ، مستويات سردية في أنا كليبر

منذ بداياته المسحيقية. إبعاد، وهم درامى جلى، الإفصاح عن التنوع أو، لم لا، عن متناقضات الحياة الحديثة، كلها بعض نتائج هذا الفن فى abyme وهو جوهر أنا كليبر.

كما قد أشرنا فى صفحات سابقة إلى كيفية قيام الكتابة الدرامية لدى سامستري، ابتداءً من عام ١٩٦٥، بالبحث عن التجريب المستمر حول الشكل الدرامى الجديد الذى كان يطلق عليه "مأساة معقدة". كتبها عام ١٩٦٦، بعد عام من "الدماء والرماد" و"المأدبة"، ومع ذلك لم تعرض حتى ٢٢ سبتمبر ١٩٨٥ محققةً نجاحاً كبيراً. وصفت مسرحية "الحانة السحرية" من قبل سامستري نفسه بأنها "دراما محزنة drama lugubre" (٧١)، وهى تدخلنا حانة. "القط الأسود El Gato negro"، مسكونة "بأشباح حقيقية"، حيث إن اللغة الأكثر خشونة لها الكلمة. و"الحانة الخيالية"، مسرحية من فصل واحد، تتفرد داخل مجموع تراجميديات معقدة، حسب ما أشار إليه ماريانو دى باكو (١٩٨٥، ٨٢، ١٩٨٦، ٢٧-٢٨)، نظراً لحدثها غير المجزئ، لاستعمالها للغة وبطلها الجماعى. هناك ثلاثة اعتراضات لطيفة يمكن طرحها، مع ذلك، إلى جانب "خصوصية" هذه الملامح "للحانة"، فى إطار مسيرة سامستري الدرامية، وهو ما علق عليه باكو. أولاً: صلب حدث هذه المسرحية ليس مجزأً فعلياً بل مؤطر، ولكن الخاتمة هى المجزأة كما سنرى. هى المقام الثانى: فإن اللغة، التى تظهر كميزة جوهرية للمسرحية، فإنها تستخدم بشكل مشابه فى "الرفيق الفامض"، حسب ما أثبتته تحليل روجير (١٩٧٧). وأخيراً: إذا كان هناك بطل جماعى فى "الحانة الخيالية"

فليس أقل صحة من أن الجزء الثاني من أخبار رومانية "Crónicas Romanas" ليدها، حسب كلمات المؤلف، "يطل جماعى مضحك، وهى مدينة نومانثيا أمام الإمبراطورية الرومانية" (كاوديت، ١٩٨٢، ٥٤).

الشخص الأول الذى يظهر على خشبة هو المؤلف، ويعلن فى الحال أمام الجمهور كسارد لهذه الحكاية، وكلمان حال ونوع من الأنا الثانية alter ego للمؤلف الحقيقى: "إننى أمثل مؤلف الملهاة / أقول لكم باسمه ...". (٧٩). من الجملة الأولى فى المسرحية، التى تضم إحالة شفافة عن الوعى الذاتى، والتى ستحدد كما سنرى بعد العمل كله، تذكر المشاهد الذى سيتأمل بأنه بالفعل يتأمل "ملهاة"، عملاً مسرحياً.

وبالتالى يزعم المؤلف وضع اتصال وثيق بين المشهد والقاعة: "أشكركم للغاية/ أن تترنحوا اليوم معى" (٧٩). ولهذا لا يشك فى أن يقف إلى جانبه، ضد السلطات "المعنية": إذا كان هذا يعتمد عليه فإن الجمهور يمكنه أن يدخن "يشرب" ما يريد.

وبهذا الطريقة، من خلال هذه العناصر الغائبة، فإن المشاهد يمكنه أن يسهم فى "الجو" الذى سيحكم المشهد، عالم "حانة من حانات الضواحي/ حزينة ورائحتها غازية" (٩٠). هذا الوصف المقتضب الفضائى يسبق تمييزاً قصيراً، عاماً للغاية، للحكاية "داهية دموية" (نفسه).

وظيفة المؤلف في هذه البداية، إلى جانب وضع المشاهد في المكان المناسب، هي إدخال الفاصل الزمني الذي سيترك المجال أمام التطور الفعلي للتاريخ: "مساء يوم سبت (وأغسطس)/تحت شمس حارقة سئمتُ (نفسه). كما نرى فإن المؤلف يدخل نفسه في الأحداث التي ستكون هدفاً للتمثيل المباشر، رغم أننا لا نزعم بعد إذا ما كان بصفته بطلاً أو شاهداً: "دخلت أتحدث مع لويس صاحب الحانة. لم يكن هناك ما يشير إلى ما سيحدث" (نفسه).

والمؤلف كمفحص أكثر في العمل يُدرج مباشرة عندما يسلط الضوء على ديكور الحانة. في الحوار التالي، يعكس لويس صاحب الحانة آخر المستجدات في الحى، في الوقت الذي يقدم للمشاهد بشكل غير مباشر إلى أحد الأشخاص الرئيسيين في الحكاية. روخيليو ألروخو (الأحمر)، الذي ينتظره لدفن أمه لاكوسموبوليتا La Cosmopolita، ويدخل الصراخ المتورط فيه: روخيليو "هارب منذ أن قتلوا ذلك الحارس المدني في أورتاليتا، إذ يقال إنهم يتهمون بذلك" (٨٢). الفرق كبير بين وجهتي نظر لويس والمؤلف في ما يتعلق بالزئائن: فواحد يرى أن الناس يأتون بحثاً عن المشاكل، بينما المؤلف على عكس ذلك يرى أن هذا العالم المنحط في فرضيته الفنية: "من الواضح لحضرتك أنه إذا وقعت المشاكل فربما تحتاجها لمسرحياتك الهزلية ذات الفصل الواحد saintes، ولكن بالنسبة لى فهي تثير غضبى" (٨٢).

بالمودة إلى كلمات لويس صاحب الحانة، يكفى أن نتساءل، حسب ما يؤكد ماريانو، ما إذا كانت "إحدى هذه المسرحيات الهزلية هي على وجه التحديد

ملنقراه او نراه، فلو تم حيكتها جيداً من الناحية الدرامية يمكن أن تكون هضلاً طبيعياً" (١٩٨٨، ٢٢).

إذا ما فهمنا من مسرحية هزلية ذات فصل واحد *sainete* تلك المسرحية التي يصبح فيها ما هو رئيس "الفرجة الحية، في شارع، في دهلز، في حانة، في مطعم صغير، ينظر إليها من شباك" يكشارت (Yxart، ١٩٨٧، ١١٤)، فإن "الحانة السحرية، خاصة في ما يتعلق بالجزء الأول من التعريف، يمكن أن تدخل هذا القالب. إذا كان الطبيعي في هذا النوع من المسرحيات هو أن الشخص فيها غالباً ما يكون جماعياً (بائعات خضار، بائعات سجاثر، خياطات أو نزيلات سجون)، يستخدم لغة تتميز بوفرة الكلمات النابية أو ذات التركيب الخاطئ، بسبب التورية أو اللعب بالألفاظ، وهي المحصلة من أجل التعبير عن "الفلسفة الشعبية" لطبقة اجتماعية محددة، وإذا اعتبرنا أنه لا يوجد شيء أو قليل من الناحية الهزلية، بمعنى أن كاتباً مثل آرنيتشس Amiches أو آخر أحدث منه مثل الفونصو دي سانتوس، عند استخدام هذه اللغة الخاصة بالأشقياء، فإن تصفحاً سريعاً للنقاط التي في ذيل الصفحة أو المعجم الذي يصاحب طبعة ماريانو دي باكو سيكون كافياً لقبول القرابة. ولكن من الصعب أن تحمل الأمور بأكثر من هذا. فهذا ملح مثير للضحك، مبعّد، مثير للقرابة، يثير من خلال تراكمه الطابع المضحك، المسخرية، لأبطال "الحانة السحرية".

لا يمكن تعريف أعمال سامستري بأنه مجرد عمل مضحك *sainete*، نوع "موضوعي" حسب المفهوم الدرامي الأكثر تقليدية، ملاحظة صادقة للواقع، "الإنتاج الهزلى الذى يطمح فى الاعتماد عن أية آلة" (إيكشارت، ١٩٨٧، ١١٢). فى المسرحيات التى من هذا النوع، يُفهم المشهد مجرد انعكاس للحياة، دائماً فى إطار الملبعية التقليدية *costumbrismo* السطحية والخفيفة التى تريد أن تبزغ، دون التمكن من ذلك، "كوثيقة حقبة" (رويث رامون، ١٩٦٧، ٤٠٢-٤٠٤). ليس أبعد مما سنجدّه فى "الحانة الخيالية".

لا يريد سامستري بأية طريقة وضع صلة عاطفية بين الخشبة والقاعة، مثيراً فى المشاهد تلك الانفعالات "المرتبة" عن التطهير. فى المسرحية الهزلية ذات الفصل الواحد *sainete* ، وكذلك فى التى أطلق عليها صفة الجدية *sainete serio*، فإن الحياة والمسرح يتساويان: كل واحد يرى نفسه فى الآخر ويمكن القول إنه لبعض المشاهدين -يجب تذكر المجوز الذى تكلم إلى "لولا" أثناء تقديم مسرحية "القميص" فى هولندا- الواحد يتحقق فى الآخر (نيكولاس Nicholas، ١٩٩٢، ٩٤). يضع سامستري المؤلف فى المشهد كى يتقادى أى محاولة "تمايش" بين الأشخاص والمشاهد. بالهرب من تماثل سهل وخاطى بين كلا العالمين، فإن حضور المؤلف، مع استخدام لغة غريبة ومبعدة عن التى ليس غريباً عنها الشعر، سيؤدى إلى التذكير بالطابع المخادع للدراما كلها أكثر من أى شىء آخر.

وهكذا في صفحات تالية، في نهاية المقدمة، سيودع المؤلف لويس أولاً،
بالمودة إلى واقعه خارج النص extradiegético، كي يضع الجمهور مجدداً في
عملية إقصاء بعيدة عن الموضوعية المزمعة المشار إليها في المسرحية الهزلية
sainete، ويمده بالمودة في نهاية العمل:

لويس: هل ستذهب؟
مؤلف: سأعود للظهور لاحقاً، في نهاية
المسرحية. أرجو أن تمضوا وقتاً ممتعاً...
انتهت المقدمة. من فضلك يا زميريث:
ظلام وموسيقى" (٨٨).

الإنهاء الذاتي التفكير للمقدمة يعود إلى الفكرة الحاضرة في أول جملة من
العمل: المسرح ليس مرآة للعالم، بل إنه قيل كل شيء حيلة، حسب ما يذكر به
حضور المؤلف نفسه.

إلا أن الثابت الذي يبقى حاضراً على طول العمل كله هي المقابلة بين أشياء
الحياة وتلك الأخرى التي ليست أكثر من أدب. في "الحانة الخيالية" يضع
سامستري أشخاصه في سياق حيوي يتفوق عليهم، وأمامه لا يفيد التمرد، وهو
عالم عنيف لرجال على وشك الخضوع، أولاً؛ ثم التخلي، ثانياً؛ وواقع العالم
المنفلى للأشجار يتخطى الأساطير الأكثر رعباً، سواء أكانت أدبية أم لا:

باكو: (متعب قليلاً). فأنت تضعك من كل شيء.

لويس: ماذا يمكنك أن تفعل أيها الرجل، فهذه هي الحياة؟

باكو: الحياة أو لا، فهو يثيرنى، أى أن هناك أشياء تخيفنى.

فليقلوا إلى بالخفافيش أو الأشباح، لكن هناك أشياء فى الحياة لا يمكننى

التغلب عليها: إنها ترعبنى (١٠٩).

إلا أن الحدث "المؤطر" فى "الحانية الخيالية" يلح أيضاً على فكرة مضادة. بين الجزأين اللذين يشكلانها يقوم ساسترى بمهارة فائقة فى اللعب بالمضادات بإدخال استراحة "هى حلم كاكو" (١٣٢). فى علمه الكلى الذى تم اكتشافه، يفرض المؤلف منظوراً لواحد من الأشخاص ويدخل المشاهد فى ديكور حُلُمى حيث تظهر الحانة "مزينه" بضوء لامع جداً، حيث يتكرر فى غطاء رأس نادلة ويزين عينيه بطريقة أنثوية، وكلكو يتحول إلى السيد تيبورثيو، أكثر رجال الحى ثراءً، يعطى بقشيشاً إلى كل الحضور ويدخل سجناء غالية جداً.

المؤلف جعلنا نخترق الفضاء "السحري" للأواقع الجميل والسعيد، إلا أن الملصق الذى يمثل بداية الجزء الثانى يعيدنا بتبادل سريع وكفاء إلى مأساة ما هو يومى: "الأحلام تدور قليلاً واستيقظ كاكو سريعاً على واقع الحياة" (١٣٦). الإضاءة تتحول إلى إنارة عامة غاية فى المعجز. كلمات روخيليو التالية، قبل تأليف "سيرته الذاتية" أمام الجمهور المنتقى للحانة، تؤكد لعبة الأضداد بين

الحلم واليقظة، الخيال والحياة: "ما لى هو قصة (...) ولكن أى قصة! ليس قول هذا أو ذاك، لا قصة! أى ما يعنى شريطاً سينمائياً، لكن شريط يفصله واستراحته ومسرحيته الهزلية. كل شيء! (١٣٦-١٣٧) أليس هذا تذكير المشاهد بما يتأمله، حكاية روخيليو إل روخو الحقيقية رغم تقديمها كواقع فاس ودموى، أ فن وليس حياة؟ فى نهاية الجزء الثانى، بعد وفاة روخيليو على أيدي كاربيرو، يتم التركيز للمرة الألف على هذا الخلط الكاشف من الواقع والخيال: يتحول الأشخاص بسرعة إلى صور جامدة، "كما لو كان قد توقف الشريط فجأة" (١٥٥)، بعده مباشرة يبقى المؤلف، محرك كل شيء وحده، مضاعاً قبل أن يتوجه إلى الجمهور.

تقوم الخاتمة بدور غلق البنية "المؤطرة" التى كانت تعلن عنه كلمات المؤلف الأخيرة ولهذا يدعو المشاهد، إذا ما كان ذلك ضرورياً بعد، إلى الابتعاد تأملاً عن الحكاية التى انتهت توأ من مشاهدتها، وذلك بقتل روخيليو.

فى الواقع، مع حلم كاكو، فإن كل لحظة من اللحظات الثماني التى تنقسم إليها الخاتمة، تقدم لنا الشفرة التى يمكن بها تفسير العمل كاملاً:

اللحظة الأولى: "المؤلف يعكس نهاية الحكاية" (١٥٦).

يلخص المؤلف موت روخيليو كى يبدأ حذفاً زمنياً مؤطراً: "يجب أن أقول أشياء أكثر عن موته/ لكن من الأفضل عدم الكلام" (نفسه). المؤلف نفسه حضر جنازته متأثراً.

اللحظة الثانية: التعليق على هرب كارايورو " (نفسه).

المؤلف، الآن مستكراً في رجل سوقى من الحى، متحولاً إلى شقى، يواصل تلخيصه للأحداث المحددة بعد نهاية الجزء الثانى، هرب كارايورو، غير لغة . هامشية يعرفها المشاهد .

اللحظة الثالثة: "خبر صحفى" (١٥٧).

المؤلف يتظاهر بقراءة قصاصة صحفية بينما يظهر معروضاً على شاشة خبر وفاة روخيليو وهرب كارايورو، من منظور، بعيد عن الموضوعية اللازمة، يقدم رواية مشوهة للأحداث.

اللحظة الرابعة: "حكاية خوف" (١٥٧).

الحانة مضاة بنور أحمر، بينما المؤلف متحولاً إلى أعمى بفضل قبة ونظارة، يسرد ويفنى أغاني شعبية تحكى خوف لويس في كل مرة يبقى فيها وحيداً في مكان الجريمة، وصول الشبح ملطخاً بدماء روخيليو إل روخو إلى "القط الأسود El gato negro"، كرب صاحب الحانة. يفرض المؤلف وجهة النظر الحلمية لواحد من الأشخاص، هو لويس. بينما نشهد سرمد الحلم، يواصل المؤلف تعليقه، محتفظاً له وحده ميزة الكلمة: "اعطنى لأشرب يا لويسيتو" / قال الشبح يهدوء. (يقول الشبح للويس، بابتسامة بشعة، شيئاً لا يُسمع. (...)) (١٥٨).

اللحظة الخامسة: "الموت الحقيقي لروخيليو الطالاي بالقصدير" (نفسه).

يتم الحفاظ على اللهجة الحلمية السائدة في اللحظة الرابعة، كما في حلم كاكو، فارضاً منظور لويس: بلا حوار، كما لو كان إرشادة مسرحية طويلة. روخيليو مكبل اليدين خلفه، يطلق عليه النار تحت صوت "عظيم" من قبل فرقة إعدام مكونة من أشباح يمثلون، بواسطة قناع، الجوع وعدم الثقافة والرعب والمماناة والمرض والبرد. النقطة الخامسة ذات طابع رمزي جلي وتدخل في مقتل روخيليو عنصر مسؤولية اجتماعية يلزم المشاهد بالضرورة.

اللحظة السادسة: "يعود إلى الحالة الطبيعية" (١٥٩).

متخلياً عن دور الأعمى في نهاية اللحظة الخامسة، يشير المؤلف إلى ترك وجهة نظر لويس: "يا لغرابية هذه الأشياء / التي تحدث هنا / فكر لويس للتو، / وأفاق" (نفسه). بعد العودة إلى الحالة الطبيعية: يفلق لويس الحانة، وهو أكثر هدوءً يتمتر في كاكو و"ويجره في صرة إلى الشارع" (نفسه). إيماءات لويس تحيل إلى "حركات السينما الصامتة". اللحظة السابعة: "إغلاق الحانة ووداع المؤلف. "يرجا من الجمهور ألا يترك المكان. لا يزال هناك مشهد" (١٦٠).

هناك مزمنة sincronización تامة بين مستوى خطاب السارد ومستوى التمثيل: "ساعة الإغلاق/ وإلى اللقاء. (لويس يفلق بضربة قوية ويختفى عن

بصرنا.) (نفسه). باقتضاب يودع المؤلف بدوره دون أن ينسى أن يطلب من الجمهور أن يشاهد آخر مشهد، "إذ فيه ظرف/ ما يأتي الآن" (نفسه). عتمة مطبقة.

اللحظة الثامنة والأخيرة: "جوار طبيعى بين رجلين من زماننا" (نفسه).

فى مشهد، يشبه مسرح بايى إنكلان، كاكو وهو لعل يُخرج بادبلا من المنطقة التى كان قد سقط فيها من المسرحية. يجدان فى المذلة سبورة مهمة فى القمامة، مكتوب عليها هذه الكلمات، لا يقدر أيهما على قراءتها: "غداً سيكون يوماً آخر"، وهو ما يمد نهاية المسرحية (١٣٠-١٣٢).

وكما نرى فى اللوحة الملحقة، فى الخاتمة يسيطر السرد على تمثل ما هو مبرود. المشهدين الأوليان ونصف الثالث مكونان فقط من خطاب المؤلف، دون أن تظهر الحانة أمام أعين الجمهور. من اللحظات الثلاث التى فيها تزامن مطلق بين سرد وتمثيل، فى حالتين (٤ و ٦) يحافظ المؤلف على سيطرة العلم بكل شئ، فى كلمات وأفكار الأشخاص. اللحظتان ٥ و ٨ يتمتعون باستقلال ظاهرى فقط، نظراً لأن المؤلف كلف نفسه بإدخالهم بطابعهم الرمزي، فشرح من شأنه أن يكون نوعاً من "الشخص الطفيل" غير الضروري. كما نرى فإن الخاتمة تأخذ فى الاعتبار التدخل الدائم للمؤلف الذى سيكون بمثابة تحذير للمشاهد كي لا ينسى وضعه الخارجى من النص، "هويته" خارج الحكاية التى يحكيها.

	٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١	
سرد	-	+	+	-	+	+	+	+	
تمثيل	+	+	+	+	+	-	-	-	

يستفيد سامستري، كما أشار النقد مراراً، من عملية درامية للإدغام (بيريت-ستانفيلد، ١٩٨٩، ٣٢٠)، حيث تتعارض جدلياً عناصر مأساوية ومذلة، ما هو جدي وما هو فكاهي-مضحك، ما هو مثقف وما هو سوقي إلى أبعد الحدود (دوناو، ١٩٧٣، ١٠٥). الأشخاص الذين يتكلمون على الخشبة، بينهم السارد، يستخدمون رموزاً تنتمي إلى مقام محادثي (فيشر-ليشت Fischer-Lichte، ١٩٨٤، ١٢٩)، يقلد لهجة غاية في الخصوصية، بعيداً عن إعطاء الانطباع بأن الخطاب المرسل من قبل أناس محددين يبدو له غير معروف، غريب. وفي الوقت نفسه يستفيد السارد من مورد أدبي، هو الشعر، ومن أجله يتخلى عن الميزات الخاصة للمحادثة، مفضلاً الإيقاع أو المرض أو الصور. فلتفكر في العناوين والمصقات التي تقف على رأس كل واحد من الأجزاء الثمانية في الخاتمة، وهو إثبات واضح لسيطرة السارد على المادة المسروقة.

يولى المجموع أهمية للحيلة، من خلال هذا النقل المستمر للمستويات والنبرات. وهذا التضاد الشكلي، المكون على أساس ملمح تهكمي للمؤلف، يخلق جواً من الاستغراب، من خلال تضادات قوية بين عدة أشكال تظل معكوسة في الحال، على غرار ما قام به بريشت طوال عقود قبل ذلك في "أوبرا الغرف الأربع"، بوضع عناوين أعمال أدبية، شبه ثوراتية جنباً إلى جنب بشكل غير منسّق وفي لغة خاصة.

نهاية المسرحية تلجأ إلى موضوع جهل يائى الخردة، الأشرار، ليس فى مستوى رمزى بل واقعى على الإطلاق. (رودجيرى، ١٩٨١، ١٥٨). ومع ذلك فإن روجيرى يملأ كلمات "غداً سيكون يوماً آخر" نية متعائلة، وتأتى مضادة ومكتوبة بين صيحات عن إسدال الستار. من الصعب مشاركة دراسة الحضارة الإسبانية رايها. اللحظة الثامنة من الخاتمة يسخر من مختلف أنواع يائى الخردوات ومن "البرجوازيين". "من المؤكد أن فى هذا الوقت، فى الداخل، الرجال والمسيكات، تقريباً، يرتدون الأحذية" (١٦٤). إنها كلمات تختتم المسرحية. كاكو قارذ، إذا صح القول، على تشفير الرسالة المنبثقة عن التأمل المذهل عن الأضواء الجميلة لناطحة محاب، ومع ذلك فهى سخريه كبيرة، وجهله يمنعه من قراءة الكلمات "المثيرة للأمل" المكتوبة على السبورة. الشكل المحتمل باب مفتوح أمام ذلك المشاهد الذى لا يريد الالتزام ولا يؤذر إطلاقاً على الواقع الحميم لأشخاص "الحانة الخيالية".

فى رغبته بإيقاظ الضمير الإيبانى حافظ سامسترى على بيئة المسرحية الهزلية ذات الفصل الواحد (sainete أشخاص-نوع، لفه دارجة، أمكة عامة كفضاءات درامية)، مثلما فعله بايى إنكلان و هو لا يزال بعيداً عن الجمالية الخاصة لهذا النوع. لقد تراجع سامسترى فى هذه المناسبة عن "التطرف tremendismo" الأيدلوجى مثل الهروب الفنائى المفرى. بفضل التغيرات التى تعود من مستوى مضحك إلى آخر أكثر جدية فإن صورة المؤلف تعمل فى كل لحظة بازواجية: كحافز للتأمل والمنع لتماثل للمشاهد مع ما يحدث على الخشبة، وفى الوقت نفسه تستخدم كتذكرة بالطابع المسرحى لما يتأمل على المسرح.

"التمساح الأمريكي Caimán"، آخر "حكاية مسرحية" لبويرو بايبيخو حتى هذه اللحظة هي بلا شك أقل تعقيداً في بنائها من مسرحية "الحكاية المزدوجة" للدكتور بالمى"، ولكنها تقدم مستجدات مهمة في استخدام السارد، موضوع هذه الدراسة، إلى درجة أن ريكاردو سلبات وصل إلى التأكيد على أن هذه المسرحية، مثلما كان يحدث في النتائج الأحدث لبويرو بايبيخو (وصول الألهة (١٩٧١)، قضاة في الليل (١٩٧٩) ولاثارو في الدهليز (١٩٨٦)، حيث نجد إن "المخططات المعمارية المغلفة في ما هو شكلي تقني" (١٩٨٨، ٤٠)، وهي ظاهرة لا يبقى بعيداً عنها بلا شك حضور سارد على الخشبة. ويلج توريس نابريرا Torres Nebrera بالفعل على الثنائية حكاية-تمثيل وهي العمدة البنيوية لهذا العمل: "التمساح الأمريكي حكاية تكتبها السيدة في الوقت الذي تحدث فيه (تمثل أمام أعيننا)، وهي موجهة (...) إلى قراء محتملين هم في الوقت نفسه المشاهدون (...) لهذه الترجمة الافتراضية للحكاية المسروقة في حكاية ممسوحة" (١٩٩٠، ٢٢٢). وهكذا فإننا نراها مجدداً بشخص-سارد (٤)، السيدة، وهي تمي بدورها ككاتبة، مما يستشف منه بالفعل أن "الجمهور يشاهد عملاً هو حكاية روائية يمكن أن تكون ما هي في الواقع: تمثيلية مسرحية" (إيفليسياس فيخو، ١٩٨٨، ١١٥). وبنية mise en abyme التي تظل ضمنية في كلمات إيفليسياس هي كما سنرى أكثر تعقيداً بعد: شخص بويرو بايبيخو بنمه وشحمه يكتب عملاً درامياً، "التمساح الأمريكي"، التي يظهر فيها شخص-سارد هي السيدة تملئ على مسجل الحكاية "غير المعقولة والحقيقية" للتمساح الأمريكي، ويطلتها النسائية روسا

تكتب بدورها مسرحية تدور على وجه البقعة حول الأسطورة الأمريكية القديمة
للتمساح الأمريكى فى ريو بردى Río verde ...

ومع ذلك يُفرض تحليل لمسألة أولية: السيدة التى تقدم نفسها كمارد جدير
بالتصديق ("أنا سأمرد بصدق، ١٤) للحكاية التى يستعد المشاهد لرؤيتها، من
هى فى الواقع؟ ما علاقتها بالحكاية ذاتها؟ أى إننا سنعرف، بعد تعرف
anagnósis نهاية الجزء الثانى، أن السيدة هى تشاريتو Charito، وإن سردها
هو الذكرى الكاشفة "للك من سنوات الملبسة"، ولكن رغم كونها هكذا: ما سبب
إخفاؤها لذلك فى مداخلاتها السابقة، رغم أنها معلومة ذات أهمية كبيرة؟ ألح
هنا على أننا فى النهاية، عند الحديث عن الطفلة فى ضمير المتكلم، نعلم أخيراً
أن "هى" و"أنا" هما "أنا" فى كشف غير منتظر عن هويتها: "إننى أنا
تشاريتو" (١٠٦).

من المؤكد أن بويرو بايخو، من وجهة نظرنا، تعامل مع عدة احتمالات فى
التطوير الفعلى للدراما، فى ما يتعلق بهوية السيدة وكشفها يشارك فى الحدث
الذى تشكله هى نفسها للمشاهد المنتظر. نعرف من البداية أن حكاية ديونيسيوس
ونيستور وروسا ليست "فصلاً" أكثر فى الكتاب يشرح حياة السيدة، وهى كاتبة
ناجحة، بل هى الأكثر أهمية، الذى يستدعى تلك الحقبة البعيدة من طفولتها:
"من كان سيقول لى فى طفولتى أنتى سأصبح كاتبة؟ (....) فى هذا الكتاب أسمى
للكشف عن كيفية بدء تكوينى، بعد ما كتبت على وشك تدمير نفسى. وما يحكى

فى الفصل الحالى كان أساسياً فى حياتى. (...) تساورنى الشكوك، إذا ما كنت قد أصبحت كاتبة، فإن ذلك لسرد حكاية التماسح الأمريكى: حكاية لا تصدق وحقيقية. أنا أعرف هذا جيداً، فقد تقاسمت مع الأشخاص الذين كانت لديهم الشجاعة، ربما الحتمية، على عيشها" (١٢-١٤).

فى إطار منطق التأليف الذى يسيطر على السرد كله، تقدم السيدة حكايتها على أنها تجربة شخصية حقيقية، *real-life story*، موجودة فى إطار عملية بحث من الماضى عبر الذاكرة، قاصرة كشفها على لحظة محددة من شبابها المبكر. ومع ذلك، رغم أننا نعرف علاقتها السردية التفرقية *homodiegética* مع الأحداث الممتلئة، فإننا نجهل من ابدية سبب مشاركتها فيها. المشاهد يبدأ حينئذ بحثه، مقتفياً كل الآثار التى من شأنها أن تسمح بتمائل الأنا-السارد مع أنا-ممثل محدد. ويبدو أن إيمان "إدراجها" فى شخص تشاريتو يتلاشى عندما يحدث العمل متقدماً، لا ترى السيدة فيها أكثر من تلك الطفلة، الجاهلة والطائشة، التى أتذكرها دون ازدراء ولا حب" (٦٣). فى بحثها الخاص، فى هذه اللعبة المحيرة، بفضل سلسلة من المؤشرات المهمة هنا وهناك، لا يبقى أمام الجمهور بد سوى طرح حل آخر، هو أن السيدة هى الطفلة المختفية، كارميلا: فى هذه الحال، على غرار ما حدث فى "الحكاية المزدوجة للدكتور بالمى"، يدفعه اهتمامه بالوقوف إلى جانب الشخصية التى تهرب، روسا: "ربما يكون قارئ ما، شارذ الذهن وكثير النسيان (...) قد شكك فى أن كارميلا عادت وأنبنى كارميلا" (١٠٦). وبهذه الطريقة تقوم بشكل أفضل بالإشارات خارج المسرحية

metateatrales "لافتباس مسرحي" للحكاية: "شخص يعرفها أكد لي أنه من الممكن افتباسها للمسرح. اعتقد أنه من الممكن إخراجها. (تحت النصصة (Bajo latarima عمل غير مألوف fantasmagórica وممثلة ولا حتى تبدو لي... إنتى أفضل الكتاب. الشيء الوحيد الحقيقى هو الجمهور. أو ربما لا هل سيكون جمهور ظلال؟ أكبر سلطة على المسرح هى جعل المشاهد شبعاً والإلقاء به فى عالم مهلوس (١٤). على غرار ما يحدث فى "الحكاية المزبوجة للدكتور بالى" فإن الاختراق يبقى مقصوداً على استخدام لغة وراء اللغة metalenguaje داخلية (دود Dodd, ١٩٧٩، ٤١٢) للأشخاص، وعليه فإن هؤلاء يملقون على موقفهم السردى لتلق ضمن عالمهم القصصى (قارئ كتاب السيدة)، دون أن يدعى صراحة للمشاركة النشطة للمشاهد.

هذا الخطر، خطر "تشبيح afantasmar المشاهد" قائم، على غرار ما بينه الكفاح "القوى" لبريشت ضد التماثل السهل مع أشباح الخشبة، ولكن من الفضول أن بويرو بايخو يقف إلى جنبه فى هذا العمل بواسطة الأداة الكفاء وهى العملية الاستعمارية للحذف الزمنى paralipsis (رايس إى لوبيس، ١٩٨٧، ٣٠٣-٣٠٤)

دوريت كوهن Dorrit Cohn (١٩٨١) شرح كيف أنه فى بعض روايات المبيرة الذاتية يرى سارد، وهو غير متناغم، أن "أنا" الخاص به الأكثر شباهاً والمتعلق بالماضى يبعد عن "تجسيد" الماضى بفضل تفوقه المعرفى المفترض. إنها حالة "التمساح الأمريكى" العمل الذى نجد فيه أن "السرد الذاتى narrating self" يقول أقل مما يعرف.

وعادةً ما نجد أن "الأنا السارد"، من حاضره ويدرجة أو بأخرى حسب درجة المعارف المكتسبة مع مرور الزمن، يتماثل مع "الأنا الشخص"، ساكن ماضٍ قصي إلى حد ما. على العكس فقد اختارت السيدة حاجزاً لا يمكن التغلب عليه، بينها هي نفسها والعالم الذي شهدتها تكبر، إلى درجة أنها تخفى على المشاهد معلومات أساسية، حذف معلومة عن السارد لا يمكنها بأى شكل أن تتجاهلها: لا يكشف لنا أن السيدة هي المراقبة تشاريتو حتى آخر مداخلة لها، من التركيز الداخلي focalización، فإن التغيير يحدث عندما يعتمد الأنا-السارد إلى أبعد حد ممكن من الأنا-الشخص الذي كان يوماً ما، هي المشهد الأخير نعرف هوية هذه الساردة الذاتية autodiegética داخل العالم الروائي الذي تولده، واقفةً في وسط الطريق بين عالم السرد وعالم ما هو مسرود.

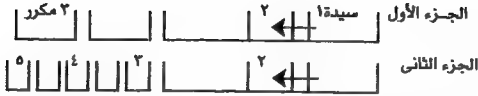
ومن ناحية أخرى فإن ساردة هذا التمزيم exorcismo للذاكرة وهو "التمساح الأمريكي" تفضل أن تترك الحدث يسير دون وقفه من خلال وساطات مبالغ فيها. إذا استثنينا المشهد الختامي، الذي تتحدث فيه، فإنها تتدخل فقط في ثلاثة، في الجزء الأول: الذي يدور في فضاء وحيد (منزل روسا ونيسيتور)، حيث تقدم الأشخاص أو تحكي ما يفعلون أو ما يقولون، دون المشاركة حتى هذه اللحظة في النزاع المطروح. وهكذا في الظهور الثالث فلن أسئلتها على موقف روسا لا تجد بعد أية إجابة: "ومع ذلك هل كان هذا الأمل مستحيلاً؟ (تبتسم بغموض). هل سنعرف ما سنخسره أو ما سنستردمه؟" (٤٧).

الجزء الثانى: بتفاير فى الفضاءات (منزل - مستودع جثث، قطار
انفاق-شارع) لا يوطره السارد، يبدأ عندما تظهر السيدة للإشارة إلى استمرار
المجموع (تلك الليلة، ١٢) وقبل كل شىء من أجل إبراز غموض "شخصيتها"
كساردة. ظهورها الثانى يكرر موضوعاً الشىء نفسه. فى الثالث تصيح السيدة
آراء روسا عن معاناة روفينا، فى الوقت الذى تقدم فيه مساعدة السيدة لروفينا
وتقدم حذفاً زمنياً لبعض الأيام ("هذه الأيام"، ٨٠)، بالإضافة إلى تقديم الذروة
النهائية: "وهكذا كانت تقترب، مدفوعة بالقدره القويه، فى المساء والليل
الحامسين" (٨٠). المداخلة قبل الأخيرة والأخيرة أساسيتان وترتبطان بقوة
بالأولى. يمتد السارد فى كشفه الأخير صفته الذاتية autodiegética :
"بالنسبة لى، نعم، لتشاريتو. تلك الطفلة الجاهلة والطائشة التى وصفتها كما لو
لم تكن أنا (...). ربما يكون قارئ ما، شارد الذهن وكثير النسيان (...) قد
شكك فى أن كارميلا عادت وأنتى كارميلا. أنا تشاريتو: صديقة الطفولة لم
ترجع إطلاقاً" (١٠٦). هى كانت فى الماضى تلك الطفلة تشاريتو، ضحية
اغتناب قاس، هى نفسها التى ستتحول بعد قليل هكذا إلى الزوجة الثانية
لنيسطور، مما ساعدها بلا شك فى إعادة بناء الحكاية، مبررة المعرفة المشابهة
لبعض المشاهد التى حكاهما لها أحد الأبطال الثلاثة: "واجهت غضب أبوى،
ذهول الحى، الفارق الكبير فى العمر، تزويجه منذ سنوات. (تنظر إلى
الجمهور.) معاً واجهنا المصائب التى لحقت بنا منذ ذلك الزمن، وسنواصل

مواجهة من يقابلنا" (١٠٧). كفاح تشاريتو ونيمستور حسم إيجابياً مع مرور السنون. فمما واجها بشجاعة "المصائب التي لحقت بنا". لقد فضلا الكفاح قبل أن يهزمهما الحضور الذي لا يطاق لشبح.

عملية الحذف، موجهة أكثر إلى الجمهور منه إلى قارئ الفصول الأولية من القصة التي تكتبها السيدة، تثير صدام المشاهد مع واقع الحكاية. هذه المداخلة الأخيرة تقدم أيضاً النظرية التي يدافع عنها بويرو بايخو في "التمساح الأمريكي"، بمد أن تقبل الجمهور خطأ وخيماً، مفككاً معادلة غير دقيقة "هروب" = "تأمل". والمؤلف، على نسان ساردة، يقف إلى جانب نيمستور، الشخص النشط، الذي لا يضعف إطلاقاً، ولا في أسوأ الظروف، رغم أنه لا يمتد (وهذا هو السبب على وجه الدقة)، كما يقول ديونيميو، في "آمال مستحيلة" (٥٢). فلنفسح المجال أمام صوت السيدة: "أشخاص نيمستور هم الذين يساندوننا، وأنا أعرف هذا. إنهم الصحة والروح مقابل اليأس والانتعار" (١٠٨).

ومع ذلك فإن بويرو بايخو، ينأى عن المانوية *maniqueísmo* الرخيصة، لا يزدري روسيا، "قوة مضئئة أخرى دونها لا يمكن للتمساح الأمريكي أن يهزم بشكل نهائي" (١٠٨)، إنها قوة الحب. ويبدو موقفه إلى حد ما مصالحاً، رغم أن بويرو بايخو في عمقه يؤكد أن النشيطين فقط هم الذين يستحقون احتراماً كاملاً وحقيقياً: "دونهم لكان قد ابتلعنا التمساح منذ زمن" (١٠٨).



إذا كان لدى بالمى فى "الحكاية المزدوجة..." فضاء محدد، ففى "التمساح الأمريكى" مثلما فى "هجوم ليلي"، نجد أن الإضاءة هى العنصر الذى يؤدى إلى "خلق فضاء"، بإدخال الشخص-المسارد فى كل حالة بواسطة لعبة ضوئية بارعة. عندما تتدخل السيدة، يسلط الضوء عليها فتملأ فى حين أن باقى الخشبة يبقى مظلماً، على غرار ما يحدث على سبيل المثال فى المداخلة الرابعة من الجزء الثانى. وهكذا يلفت الانتباه إلى صورة المسارد ويتم التوصل إلى أن يضل بصره للحظة عالم ما هو مسرود. هذه التقنية تسمح أيضاً بأن لا يظل المسارد راسياً فى جزء من الخشبة بل يمكنه التحرك فى كافة الفضاءات دون أن يكون مجبراً. المسارد يؤثر وهو قطعة أساسية، فى معالجة الفضاء المسرحى.

حكاية "التمساح الأمريكى" تقع فى عام ١٩٨٠ ("حكاية التمساح الأمريكى حدثت منذ سنوات طويلة: فى عام ١٩٨٠"، ١٤)، أى تقريباً فى اللحظة التى يحضر فيها المشاهد أول عرض (١٩٨١)، فى حاضره الحقيقى. زمن فصل السرد يحدث مع ذلك فى مستقبل المشاهد، نحو عام ٢٠١٠: تشاريتو عمرها أربعة عشر عاماً (٣٠) والسيدة حوالى "خمسة وأربعين عاماً" (١٣). وبهذا يقام جدل زمنى فى التمثيل يعزز المشاهد كى يكون متلقياً لطرفى القطعة: اليوم الحقيقى (أمس السيدة عندما كانت تشاريتو) وغده المحتمل (اليوم الخاص

بتشاريتو عندما أصبحت السيدة (توريس نيبيريرا، ١٩٩٠، ٢٢٤). إننا بصدد إبعاد المشاهد عن الحكاية المبرودة، بتقديم منظور تاريخي أكبر له.

يترك الجمهور، تحت تأثير المرد، اللحظة التاريخية التي يعيش فيها كي يتزود بمنظور تاريخي كافٍ، لأنه بهذه الطريقة، من المستقبل، سيحكم بشكل أفضل على حاضره، محولاً هذه السنوات الصعبة وغير الآمنة للانتقال إلى فترة قد وقعت، بعيدة.

السارد في "التمساح الأمريكي" ليس بؤرة العمل. تتصرف روسيا فعلاً كمسامل focalizador للحدث، أكثر من السيدة، بواسطة عمليتين أساسيتين:

أ (كثيراً ما تفزو الخشبة أصوات خارج السياق لكارميلا وروسيا، حيث تسمع حوارتهما فقط من قبل روسيا نفسها التي تبقى شاردة (روسيا تنتظر إجابة حميمة لا تصل، ٤٠) والمشاهد، بعد تحوله إلى سامع مميز للخطاب الذهني للبطل.

ب (الحالات السابقة عادةً ما تصاحبها أداة تكميلية: الضوء الأزرق المكثف القادم في الشباك الصغير في عمق الغرفة، ليحل الوضوح المائل إلى الرمادي والشاحب الذي يملأها، ويضاء فقط عندما تشر روسيا أن لديها هوس بالذكرى التي هي محور حياتها (٢٣).

الفصل الحادى عشر
أشكال "تأملية"
وسارد فى المسرح

فى قصة لخورخى لويس بورخيس معروفة للجميع، يقدم السارد لنا ابن رشد مشغولاً فى العمل الممتع الخاص بالتعليق على "فن الشمر" لأرسطو. "فى المشية كان قد توقف أمام كلمتين فى مطلع الكتاب، كلمتان مثيرتان للشك، هما مأساة وملهاة. كان قد عثر عليهما سنوات خلت فى كتاب ثالث البلاغة: لا أحد فى الإسلام خمن ما يعنيه: (١٩٨٠، ٧٠). حضور هاتين "الكلمتين القبيحتين" يضايق ابن رشد الذى يوقف ريشته ليشرح مع ضوضاء لعب أطفال شبه عراة. "واحد، يقف على كفى الآخر، كان يقوم بدور المؤذن: المينان محكمتا الإغلاق، ويؤذن "لا إله إلا الله" (...) دام اللعب قليلاً: كل واحد كان يريد أن يكون المؤذن، لا أحد يريد أن يكون الحضور أو المثلثة" (نفسه). قصة بورخيس مزبوجة القيمة، هى تخبرنا بموقف جمالى محدود حيث لا يمكنه منه فهم فائدة المسرح بينما "يمكن لمحاضر واحد الإشارة إلى أى شىء، مهما تكن معقدة" (٧٤)، ولأنه فى الوقت نفسه ينور سداجة بن رشد عند عقد موازنته التهكمية بين جهله بمدلول المسرح وتأمله للتسلية للهوية للأطفال.

عند التوقف أمام تعريف هويزينجا^(١) الشهير سنجد الكثير من نقاط الاتصال بين المسرح واللعب: فكلا المفهومين يحيلان إلى سبل معرفة (تسمح بتشكيل

١- "اللعب، فى جانبه الشكلى، عبارة عن حدث حر ينفذ بصفته هذه ومدرك على أنه خارج الحياة، ولكن رغم كل شىء يمكن أن يمتص اللاعب بالكامل، دون أن يكون فيه أى فائدة مادية ولا يوجد فيه فائدة قط، وينفذ الحدث فى إطار زمن محدد وفضاء محدد، يتطور فى نظام خاضع لقواعد ويعطى قاعدة لتداعيات تميل إلى الالتفاف بالنموس من أجل البروز عن العالم المعتاد" (١٩٨٧، ٢٦).

وتفكيك واقع مخلوق، تحليلها، والوصول هكذا إلى "الأنا"، ولكن أيضاً إلى "الآخر"، فمسرح ولعب يخلقان "مجال لعب ذاتياً" ومطلقاً، كلاهما يقومان على "تحقيق إحلالى"، ينسغان شيئاً، دون المعنى لإعادة إنتاج خالص أو دقيق للواقع ("يخرج شيء أجمل، سامى أو أخطر مما هو عليه فى الواقع"، حسب هويزنجا Huizinga، فى كلا الحالتين، أخيراً إن هناك فى حالة ضمنية "كما: لو بدونه لا يفهم أدامه. وعن حق يقول بافيس إن الوصف القانونى "للمبدأ اللهوى" الذى قال به هويزنجا يبدو فى الواقع مفهوماً للعب المسرحى: "لا ينقص هناك لا الخيال ولا القناع، ولا الخشبة المحددة ولا التقاليد" (١٩٨٣، ٢٨٤). حتى بعد قبول الفصل المادى بين الخشبة والقاعة، الذى لا وجود له فى تجريب مسرحى مثل الـ happening، الذى يتطلب لنجاحه وضع جماعة مشاركة. يدخل بافيس عنصر التلقى المسرحى كأساس فى الحفاظ على روح اللعب: "لا يوجد تمثيل مسرحى دون اشتراك الجمهور، والعمل يملك إمكان النجاح فقط إذ لعب المشاهد اللعبة، أى إذ قبل القواعد ولعب دور الذى يعانى أو الذى يخرج غاضباً من التجربة" (٢٨٤). هذا المفهوم المحتضر للتلقى يكمن بالفعل فى الكثير من التعاريف اللهوية للفن، القائمة على فكرة المشاركة: كل لعب يتطلب دائماً، حسب غادمر Gadamer، لعباً - ما يعنى حضور أحد يصاحب بالنظرة أفعال اللاعبين. اللعب يلغى أى فصل بين مراقب وما يحدث أمامه، وهذه الرغبة فى إشراك الجمهور بشكل فاعل، كمساعد مبدع للفرجة، بطريقة معترف بها، وهو أحد الدوافع

الأساسية، ويمكننى القول كذلك إنه أحد أسباب المسرح الأكثر انتشاراً فى المسرح الحديث، من بيراندello حتى بريشت، ومن لوركا حتى بويرو بايخو (غدامر، ١٩٩١، ٧٠). وبالفعل فى المسرح، كما هو فى الفن الروائى المعاصر (بورخيس، روب-غرييه أو كينو)، توجد أعمال حيث يمس الجمهور فعل القراءة، الدروس، التلاعب الذى يتعرض له. خشية المسرح تتجلى كلعبة استراتيجيات دائمة موجهة إلى صورة المشاهد. فى مثل هذه المسرحيات نجد أن المشاهد هو أيضاً لاعب-مشارك عليه أن يكون قادراً على "عدم الضياع فى الكتاب"، على العكس، كل ما يقدم له (أشخاص، حبكة، لغة)، يجب أن يستقبل كمصدر "غاية فى الإشكالية Highly problematual" (بروس Bruss، ١٩٧٧، ١٥٢-١٥٤). كيف يدرك وجود مثل هذه اللعبة؟ فى الكثير من الحالات من خلال كسر الحدود الممنوعة بين ما هو واقعى وما هو خيالى. هذا النوع من اللعب عادةً ما يستخدم أنواعاً يمكن التنبؤ بها، بغية توضيح الانحرافات أكثر، المبالغات الاستطاردية، المقاطعات، التلقى، الحشو غير اللائق. يظهر المسرح توجهاً مفتوحاً نحو الإحالة الذاتية، أحد هذه المعالم التى تلتفى الوهم وتروج ظهور عمل واع ذاتياً autoconsciente (بروس، نفسه).

غير أن نقاط الالتقاء بين المسرح واللعب المبنية عن دراسة هويزنكا تهدف إلى ما هو أبعد من ما قيل حتى الآن هنا. عند البحث عن جوهر ما هو مسرحى يضع جوزيت فيرال Josette Féral خصوصية الخيال المشهدى فيما يتعلق بمعلومات الممثل واللعب... (١٩٨٨، ٢٤٤). وجوهر المسرح نفسه يقف حول هذه

القطبية الثنائية الأساسية بين الحياة المادية والهروب نحو ما هو خيالي. في كتابه "بنية النص الفني" يلج لوتمان كثيراً على أن الخيال الأدبي، مثل ما في اللعب، نجد مستوى مزدوجاً للسلوك. تتطلب قواعد اللعب من المشاركين فيها مهارة تظهر في بعد مزدوج، لأن "الذي يلعب عليه أن يتذكر في الوقت نفسه أنه يشارك في وضع تقليدي -ليس حقيقياً- (الطفل يتذكر أن النمر لعبة ولا يخاف منه) وعدم تذكره (في اللعب يرى الطفل أن النمر اللعبة حي)" (لوتمان Lotman، ١٩٨٢، ٨٥). جزء من لذة اللعب عبارة عن المرور بسرعة على النظام التقليدي المعروف الذي يحكم اللعب. لقد ميز هويزنفيا هذه الثنائية: ممثل المسرح (والمشاهد أيضاً، نضيفه نحن) ينكب على التمثيل، على الدور الذي يلعبه" (١٩٨٧، ٣٢)، ممارساً اللعب ومع ذلك دون أن يعرف أنه يلعب. هذا الحدوث المتزامن لتصرفين، هذا التركيب لتصرف عملي وآخر تقليدي، وهو خاص بالتصرف الفني، يؤثر دون شك على إحدى الموازنات الأساسية للسيمولوجية المسرحية، هي الامتناع *denegación*.

كلنا نعرف المفهوم، وبشكل خاص من خلال دراسات آن أوبرسفيد. إذا عرفنا الامتناع على أنه الخاصية التي من خلالها في الاتصال المسرحي "يعتبر المتلقى الرسالة أنها غير-واقعية أو بالأحرى غير حقيقية" (١٩٨٩، ٣٢)، فقد يستطيع البعض أن يستنتج أن الشيء نفسه يحدث مع رواية أو قصة قصيرة. الاختلاف الكبير يكمن في أنه في المسرح نرى في المكان المشهدي رسالة واقعية محددة، عدة أشياء أشخاصاً حقيقين لا يشكك أحد في وجودها. وعليه فلدينا أشياء

وأشخاص، كرسى وممثل، على سبيل المثال، موجودان أو غير موجودان. كرسى موضوع على المسرح، تقول أوبرسفيلد (نفسه)، ليس كرسياً فى-العالم، "إنه كرسى ممنوع"، مرفوض للمشاهد. الحدث المسرحى حقيقى، المشاهد يظهر "هنا" و"الآن" محددين، لكتهما موسومان بعلامة إنكار: الممثل هو سيخيستموندو وفى الوقت نفسه ليس هو. لهذا فإن "الامتاع" نفى للواقع المسرحى كحقيقة: "إنه موجود، ولكن ليس حقيقياً" (١٩٨١، ٢١٢)، المشاهد يرفض منح وضع الحقيقة إلى الواقع الذى يحدث على المسرح. فيه تكمن أيضاً لذة المحاكاة: *mimesis* "إنه مدهش أن يكون كما لو كان حقيقياً، ولكنى أخرج نفسى، مشاهداً محدثاً، ليس حقيقياً" (أوبرسفيلد، ١٩٨٠، ١٢). أثر الواقع الخاص بالمسرح له نتيجة هى الامتاع، ودونه لا يفهم شيئاً مما على خشبة. ولكن حسب ما قيل (اللائحة المزدوجة التى أشرنا إليها أعلاه)، يحدث كذلك فى تمثيل سلسلة من صراع الأضداد يميلنا، كما فى سبب دائم *perpetum mobile*، من الأراضى الداخلية إلى الخارجية للخيال: الخيال المسرحى يمكن أن لا ينفلق عليه، الممثل يمكن أن يزيل القناع عن شخصه كى يكشف عنه مباشرة للمشاهد، فى تنهد دائم بين التعرف على علامات المسرحة وامتاعها اللازم. الخشبة تتأرجح بين أثر الواقع (تلمب) والأثر المسرحى (يعرف للعب)، "مثيراً التماثل والتباعد بشكل متبادل" (بافيس، ١٩٨٢، ١٢٢). ومن مسافة نفهم هذا الموقف النقدى للمشاهد، هذه القدرة "على مقاومة الخيال المسرحى" الذى يتجلى "يبعد للمشاهد شيئاً بعيداً عنه، بحيث لا يشعر أنه ملتزم انفعالياً ولا ينسى فى أية لحظة أنه موجود أمام

خيال" (١٤٦). من وجهة نظر الامتناع *denegación* فإن المسافة ذاتية في الفن المسرحي، تتحول إلى مقياس مغاير ولهذا متعلق بالتلاعب.

في كتاب حديث ظهر لها تذكر إيسابيل بارائيسو Isabel Paraiso أن الخيال المسرحي (الخيالية *la ficcionalidad*) تسترد تزامنياً آليات متناقضة من الخيال *ilusión* وعدم الخيال، من التماثل (الانفعالية المماثلة) والمسافة ("قوة ثانوية تبدأ بالمشاهد لتؤثر على النص وتسمح بتمييزه كمحاكاة فنية، بالتالي عالم خيالي مفصول تماماً عن الواقع"، ١٩٩٤، ١٧١). بن شيم Ben Chaim يشرح هذه الآلية بالكفاءة نفسها: "هذه الصفات التي تجعل الشيء يبدو مثلنا (أنسنة) يسحب الشيء نحونا، هذه الجوانب التي تميز الشيء عنا وعن عالمنا الحقيقي (معرفة للخيالية *an awareness of fictionality*) تدفع الشيء بعيداً عنا" (١٩٨٤، ٦٧). والتوتر بين هذين القطبين يؤثر على خلق مسافة ويحدد كل أسلوب خاص. مستواه الأدنى (مسافة صفر، حسب بافيس) سيتحقق من خلال تماثل داخلي (اندماج مع الشخص) وحد أدنى من الوعي الذاتي الخيالي (إنه ما يطمح إليه أي عمل واقعي). الحالة العاكسة (مسافة قصوى، أي ما يعني أنسنة دنيا وأقصى وعي خيالي)، هو مجال المسرحية الهزلية *la farsa*.

تقوم المسارات الجديدة للمسرح المعاصر على تراخي الامتناع من خلال وضع مسافة قصوى: نشاط المشاهد يقتصر على مشاهدة عرض يُقدم له على هو عليه. أوسكار بوديل Oscar Budel، على النصب التذكاري لإدوارد بولوغ

Edward Bullough، يشدد بالفعل على كيف أن "الدراما الحديثة (تعبيرية، مستقبلية أو سيريالية) توقف المشاهد من "حقبة الخيال" "illusoist period" (١٩٦١، ٢٧٧)، بمهاجمة الجذور نفسها للتقليد المسرحي. وعلى وجه الدقة فإن اللعب بالمسافة يتكون من هذا، في إمكان أن تعود قصية لمشاهد الحدث المسرحي الذي يتأمله، بحيث يراه كممثل فني وليس مباشرة كجزء من حياة³ على الطريقة الواقعية-الطبيعية (نيوبري Newberry، ١٩٦٩، ٢٨٢-٢٨٣).

في مطلع القرن العشرين كان يراد للمسرح الحديث أن يسجل في داخله أي سلسلة من مؤشرات المسرح-مثلاً يحدث مع التجزيئية- حيث يبحث كل من قطع العلاقات سبب-أثر (الـ Stationendrama التعبيريين)، الألعاب الزمنية (Priestley)، المسرح في المسرح (بيراندللو)، مورد سارد على خشبة (بريشت)، الاستدعاء المباشر للجمهور (ويلدر)، كلها تبحث عن وضع محاكاة مضادة contramimesis في المشاهد. كلها آثار مسرحية لا تخفى بعدها الهوى والاصطناعي، وهي رغم غرابتها بخصوص المنظورات المعتادة للنوع تشير إلى التقنيات والعمليات الفنية المستخدمة. وبهذه الطريقة فإن النص يمكن أن يصل إلى أن يحتوي أدواته التفسيرية الخاصة به، في أمكة أكثر تميزاً، ويصبح خطاباً اصطناعياً خارج اللغة، لديه رغبة عازمة على تدمير "الجدار الرابع" من الخشبة. مع ظهور هذه اللعبة من الدرجة الثانية "jeu au secon degré" يدرك المشاهد أن الأشخاص لا يتحدثون ولا يمثلون بذاتهم، بل من خلال بفضل deux ex machina، مثلاً في سارد (شميلنغ Shmelling، ١٩٨٢، ١٦). هذه الطريقة

لوضع وعى جمالى لمستوى تأليقى على المسرح، الأكثر خصوصية للفن الروائى أكثر منه للجنس المسرحى، تُخضع الخيال المسرحى لتقليص سخرى (درجة صفرية). الحبكة التى لم تعد تفهم على أنها محاكاة mimesis حسب طريقة المأساة الكلاسيكية أو الدراما الطبيعية، تُمرض كأداة خالصة.

ليست هناك ضرورة للإشارة إلى أن خلق المسافة القصوى يجعلنا نسقط بشكل كامل فى المجال الأكثر صرامة لخارج الخيال. metaficción. وخارج المسرح metateatro يلتفت الانتباه دائماً إلى الحالة كأداة، كاشفاً تقاليد فارغة بكل المعنى، وحاملاً مشاهدته على التشكيك فى العلاقة بين الخيال والواقع: كاشفاً بناء الخيالية، مثل هذه الأعمال تكشف أيضاً "خيالية ficcionalidad العالم الواقعى، واقع" العالم الخيالى (انظر Waugh، ١٩٨٤، ٢). ربما يكون لويجى بيراندلو المؤلف المناسب، فى إطار الكتابة الدرامية الحديثة، لنمذجة هذا الوعى التأملى الذى يمتد حتى الجوانب المسرحية للتصرف اليومي. ومسرح بيراندلو، هذه الخشبة العارية التى توصف فى الإرشادة الأولية لمسرحية "سبعة أشخاص"، تقدم للجمهور خالية من أى سحر، مشككة فى كل ما هو طبيعى للمحاكاة المسرحية، ومشددة على "طابعها الزائف والاصطناعى" (لويرينى وكويباس Luperini y Cuevas، ١٩٩٢، ٣٦)، ليصبح هيكلا الفن شفافاً. وكانت ميزات مسرح هذا الكاتب الإيطالى موضع تعليق من قبل أورتيجا فى مقرة خالدة، تذكر بكثرة، من "العودة المعكوسة"، أحد فصول كتاب "la deshumanización del arte" حيث ينبه إلى الصعوبة التى تواجه الجمهور كى

تتمود الرؤية على هذا المنظور المقلوب. يبحث عن الدراما الإنسانية التي يضعفها، يسحبها أو يسخر منها، واضعاً في مكانها -هذا في المقام الأول- الخيال المسرحي نفسه، كخيال". والجمهور لا يعجبه "الفن اللذيذ للفن، الذي يصبح أكثر لذة عندما تتجلى بنيته المفشوشة" (١٩٤٧، ٢٧٧).

والفن ذو الوعي الذاتي *autoconsciente*، وهو مضاد للواقعي بشكل جلي، يعرف نفسه بأنه أداة ويريد أن يعرض نفسه بهذه الصورة أمام جمهوره، بغية الكشف عبر عملية استقرباب عن عمليات قديمة. ينظر العمل الفني نحو الداخل ويجد في أنه نفسه هو محتواه. تقرض الجوانب ذات الإحالة الذاتية للنص على متلقيه، كاشفة الأهمية ليس فقط عن طريقة بل أيضاً عن كيفية وصول هذا النص إلى سلطته (هاملين Hamlin، ١٩٨٢، ٢٠٦). والمسرح ذو الاكتفاء الذاتي، ذو التأمل الذاتي والإحالة الذاتية، خارج المسرح *metateatro*، يبحث عن القطيعة مع الوهم الدرامي، بجعل متلقيه مشاركين في أن ما يرونه فن، أي خيال، بحرمانهم من الملجأ السهل لتمائل سهل مع العالم الذي يسكن الخشبة، باجبارهم على اتخاذ موقف أكثر نشاطاً وانتقاداً مع ما يُعرض هناك. يقول فيسوانتان Viswanatan إن "الإقصاء يتطلب التشديد على المشاغل الشخصية أو العاطفية أو النفعية، وعلى العمل كأداة: مقتضية تخص مجالاً تقليدياً يتعارض مع رنود فعل وهم التماثل (٢٦٢). تكن حدائفة المسرح الجديد على وجه الدقة في خلق المسافة القصوى (*over-distance* حسب بوللough وبيوديل Budel) التي كانت تميز لأورتيج أن فن الطليعة، بعيد عن عملياته المختصة بالتماثل

الموضوعى والخيال الواقعى، الموجه فقط إلى الأقلية المنتقاة التى يمكن أن تحقق هذه الطريقة من الاستقبال المبعد.

سواء أكان بواسطة الإلقاء الجذرى للحد بين اللعب والواقع (بيراندللو) أو من خلال إظهار ملحمة (وايس، مثل بريشت من قبل) يتطلب الوصول إلى مشاركة أكثر نشاطاً للمشاهد، مثيراً فيه نشاطاً تأملياً يحمله على التشكك فى أسس علاقته مع العالم الذى يجب أن يضع علاقة منافاة نقدية خصبة. ومع كسر الحدود الخيالية يثار المشاهد كى يعيد النظر فى موقفه إزاء عالم اجتماعى قيمه غير مستقرة ونسبية.

والمشاهد الجديد فى إشارة إلى مسرح بريشت، حسب التوسير، وهو يشبه الممثل الذى يبدأ عمله عندما ينتهى العرض، كان بريشت يزعم إلى حد ما إلى دعوة المشاهد إلى عملية تأملية كان من الواجب أن تبدأ فى لحظة تلقى العمل نفسها. الأعمال المعنوية لا تُقدم على أنها تامة وكاملة بل تبقى فى كل لحظة فى حالة ولادة *in statu nascendi*، من هنا كانت "مشاركة المتلقى البناءة" (باهيس، ١٩٨٠، ٧٢)، متلقٍ يقوم من خلال عدة تفسيرات بمصاحبة المؤلف فى عملية إنتاج المعنى، بهدف تعديل العالم. فى هذا الجدل المستمر بين العمل والمشاهد، كلما كانت المسافة بين القاعة والخشبة كبيرة فمن السهل إثارة التأمل المراد حول الأحداث المعقدة، ولهذا فإن بريشت يبعد عن الواقعية، عن إعادة البناء الوهمية للواقع، من أجل الكشف عن آليات الخيال كاملةً. وعلى غرار ما يؤكد بارت، فمن

الضرورى بالنسبة لبريشت إقامة مسافة بين الدال والمدلول: فى مجتمع مختل، يجب أن يكون الفن "anti-physis"، أن يقطع بنقده أى احتمال للوهم. "على العلامة أن تكون تعسفية جزئياً، ودونها نمود للسقوط فى فن للتعبير، فى فن خيال جوهرى" (بارت، ١٩٧٠، ١٠٦). فى مسرحه يتم التعامل مع منظور "محرر من الوهم" وهو ما تحدث عنه فينك (Fink ١٩٦٦، ١٠٢-١٠٤) بالتعليق على الأفكار الأفلاطونية عن الشعر: فهم وقبول اللعبة المسرحية تحت منظور الإبعاد، وبه لا يفقد المشاهد هدوءه ولا يتدهور. ومسرح بريشت، المسرح الحدائوى، يطالب بنظرة "محررة"، بعيداً عن السير وراء الحماسة أو الوقوع تحت تأثير الصورة المزورة للأشياء، ترى المسرح بطريقة أكثر نضاعة، أكثر نقداً وعدم ثقة، أكثر بمدأ. من هنا جاءت الوفرة فى مسرحه للأثار التى ميز بها التقليديون، تحت اسم parábasis، الملهة: وقفات، أحداث فصلية خلط أساليب (محاكاة ساخرة). يجب ألا نتمسك بالحكمة التى ترى أن العالم ملهة لأولئك الذين يفكرون، ومأساة لأولئك الذين يشعرون، أو تفسيراً لجملة شارلى شاплиن "الملهة حياة مرئية من بعد، والمأساة حياة مغلقة" (نقلاً عن ليفين، ١٩٨٧، ٩).

ربما بسبب التمسك الخاص للكلام المسرحى، يمكن التيقن من نقص الدراسات الدرامية المخصصة للعمليات الخارج المسرحية. metateatrales. ولمسوء الحظ فإن الرواية استحوذت بالكامل تقريباً على موضوع الأدب التأملى، ذى الوعى الذاتى أو "الفرجسى". narcisística. وهى هذا الإطار يمكن أن نقرأ فى الدراسة الأساسية لروبرت الترم أن القصة ذات الوعى الذاتى "تزدهى

نظامياً بطرفها الخاص بالأداة... (١٩٧٥، ١٠-١١). وبالفعل فإن خارج الخيال *metaficción* تيار أكثر داخل توجه واسع للفن المعاصر الذي يشير إلى اهتمام نقاضى متنامٍ فى الطريقة التى يمكن فيها الكائنات الحية فهمهم للأشياء، فى الوقت الذى يعمدون فيه بناءه. يعتمد الفنان عن الشيء المخلوق، فى الوقت الذى يظهر فيه أولاً: ضيق صلته به وثانياً: سيطرته التامة، حذفه.

وقد عرف المسرح عبر المسرح *metateatro* عادةً بأنه مثل ذلك المسرح الذى يتكون من نفسه كأحد مواضيعه، مسرح يشير بطريقة تأملية، نقدية، إلى طبيعته الذاتية، وإلى العناصر، أى عناصر مهما يكن وضعها، تشكله وتخدمه فى وضع عملية اتصال مع المشاهد. سنتخذ فى هذا الفصل تعريفاً لخارج المسرح هو فى حد ذاته بعيد عن "الريادى" لأبل Abel (١٩٦٣) : نفهم أن هذه الظاهرة تؤثر أساساً على تلك الأعمال الدرامية التى، من خلال تحويل نفسها إلى هدفها الخاص للتأمل، تضع الطابع الصناعى "للتهو" المخصص لهذا النوع على المحك.

سبق أن أشرنا أعلاه إلى نموذج خارج المسرح لبيراندلو. فالتجانب الأكثر ثورية فى كتابته للمسرح يكمن فى الإعلان المفتوح للعناصر التكوينية للمسرح التى عادةً ما تبقى مخفية خلف التقاليد الدرامية فى بيراندلو نلاحظ هذا الإظهار الخارجى *exteriorización* النقدى للعلاقات بين المظهر والواقع، الذى يمكن إدراكه فى تطور جدل معقد وسطحى يمزق الوظائف الدرامية التى تجمع الشخص بالمثل، مروراً ببناء الشخص، بدلاً من التكثيف فى كل تركيبى، وكسر

القطبية خشبة-قاعة يعنى اكتشاف "ماكينة" تمثيلية (جنو Génot، ١٩٩٣، ١٠١)، مموهة عادة. من هنا كانت أهمية شخصيتى المؤلف أو المخرج فى أعماله كوسيلة هدم للمسرح الطبيعى ومفهومه المنتج للعرض. وكان غارثيا لوركا قد تعلم الدرس جيداً، إذ وضع فى بداية مسرحية "الإسكافية المجيبة" مقدمة يقوم فيها المؤلف أو المخرج، حسب الروايات، بتقديم الحدث إلى المشاهدين فى لعبة ميثامسرحية بارعة تشمل النزاع المبدئى مع الشخص البطل، المشتاق إلى الخروج على المسرح: "فى البداية، أنت تصل من الشارع. (تُسمع أصوات تتمازك. إلى الجمهور.) مساء الخير. (ينزع القبة العالية وهى مضادة من الداخل بضوء أخضر، المؤلف يعنيها ويخرج منها ماء. ينظر المؤلف قليلاً إلى الجمهور وهو محرج وينسحب بظهره مليئاً بالسفريه.) امذرونى حضراتكم. (يخرج.)" (٥٤، أنظر ١٧٢-١٧٣).

أحسن مواصل لخط بيرانللو هذا هو تورينتى بايبيستير فى "الحالة المفزعة لآى سيد" (١٩٤٢)، أول عمل درامى له، حيث يقيم النزاع الميتادرامى نفسه بين الخيال والواقع خاصةً من خلال ظهور مؤلف كشخص أكثر، يتوجه إلى الجمهور ليعتذر للتجاسر على كتابة هذه المسرحية (١٥٣-١٥٤)، قبل أن يُعَلَّ فى وظيفته من قبل "آى سيد" (انظر، إيفليسياس، ١٩٨٦، ٦٥).

ريتشارد هورنبى Richard Hornby يميز بعض تنوعات الميتادراما الممكنة، وهى: (أ) مسرح فى المسرح (هاملت أو ستة أشخاص بحثاً عن مؤلف)، (ب) احتفالات داخل العمل (أديب، ملكاً أو الدرس)، (ج) أشخاص يمثلون داخل

أشخاص (تاجر البندقية أو الشرفة) د) إحالات إلى الأدب أو الحياة الواقعية (رومينكرانتز وفيلدمستر ميطان)، الإحالة الذاتية (حلم ليلة صيف أو إهانة للجمهور) (٢٢). وتصنيف هورنبى يقدم مجموعة أشكال ميثامسرحية واسعة جداً. إذا كان من الضروري وضع تصنيف فمن الواضح أن "المسرح فى المسرح" سيحتل موقعا متميزاً.

فلنر مثلاً نموذجاً متحذلقاً للمسرحية الداخلية: الممثلة المكلفة بالأداء مثل ماريا إستواردو أمام دون رودريجو ، فى الفصل الأخير من حذاء من الستان (" Suus le vent dre iles Baléares " Le Soulier de satin ، فيحل محلها ممثلة أخرى تسببها doble ، أمام شكواها: "لستنا الجانب الآخر من الستار" بالاهتمام أو دونه تحولنا إلى الجانب الآخر من الستار وسار الحدث، دوننا يا إلهى أى واحد يأخذ دورى! إنتى أشعر بأننى ملفية تماماً" (١٢٣٧).

مندهشون ومجذوبون فى الصباح من المستويات الدرامية، يتحرك الممثلون والمشاهدون مترددين فى الحد الضميف بين الخيال والواقع، القاعة والمشهد، المسرح والحياة: حسب كلمات بورخيس التى تشير إلى "دون كيشوتى"، فهذه النضبات بوعر بأنه إذا كان أشخاص خيال يمكن أن يكونوا قراء ومشاهدين، فإننا، قراؤه ومشاهدوه، يمكننا أن نكون خياليين" (١٩٦٠، ٦٨-٦٩).

بعض التصنيفات التى أدرجها هورنبى أعلاه يمكن أن تظل موضع نقاش. هذه هى حالة الإحالات الأدبية أو ذكر أحداث أو أشخاص من الحياة الواقعية.

وبالفعل فإن قليلاً من الأعمال لا يستخدم بعض هذه الموارد، إلا أنه يجب أن نعرف أنه في بعض هذه الظروف، يظل أداؤها منظوراً. في "Oficio de tinieblas" يقول ميجيل في الفصل الثاني، وهو لا يزال غارقاً في ظرفه كفائق: "إنكم تذكروني ... ومن اللطيف أن أتذكره الآن ... تذكروني ... إننى أردت أن أكون ممثلاً ... عليكم أن تتذكروا عندما فعلت به TEU لوى دى بيغا ... كان لدى جملتان فقط وكنت أقولهما بشكل سيئ للغاية ... يبدو رمزاً ... لحياتى (يضحك دون رغبة) أول شيء عملته فى المسرح كان فى المدرسة ... "فرقة نحو الموت" ... كنت أقوم بدور لويس، الصبى البرئ ... الذى كان لا يشارك فى موت العريف" (٩٨٦-٩٨٧).

وظيفة هذه الخطوط المقتضية متعددة: إثارة عطف القارئ حول هذه الشخصية، وتقديم دليل على براعتها ... إلا أنه مما لا يمكن نفيه أنه من الممكن أن ينتج فى المشاهد تأثير مفاجأة قوياً ونوعاً من التأمل، مهما يكن صغر هذا التأمل، كتوع من الاعتراف الزمنى للحدث المسرحى على ما هو عليه.

فى "الرفيق الغامض" يدخل المؤلف فى المنظر الخامس والمشرين عندما يكون بطله روبرت على وشك الموت. ويقوم الحوار التالى بين الإثنين:

مؤلف: اسمى ألفونسو سامترى، أيها الرفيق الشخص.

روبرتو: المؤلف

المؤلف: (موافقاً) مؤلفك على وجه الدقة (١٤٢).

شيئاً فشيئاً يتحمل المؤلف مسؤولية الموت غير المجيد (توقف في القلب) للمريض وهو غير موافق على الإطلاق. أمام التمرد المتنامي لشخصه، يهدد المؤلف تكراراً بإلغاء ما يقول. وبينما يلفظ نفسه الأخير، يفصح المؤلف بصوت عالٍ عن الإرشادات التي تصاحب وتلى هذا الفصل، مفسحاً المجال أمام الأسلوب المباشر: "بنيتو الفوضوى، الذى كان قد ظل صمتاً يقترب من الجثة... (الرجل يفعله)... ويقول له بصوت خفيض... نقطتان...." (١٤٦). فى هذه المناسبة يضع ساسترى نفسه فى الخيال لتكريم "رفيقه المظلم"، تاركاً سيطرته جليةً على العمل، مسؤوليته الجمالية والسياسية، التزامه، دون الا معنى هذا مرة أخرى قطعة مع التقاليد المسرحية التى تعود عليها المشاهد. لقد استخدم ساسترى هذه التقنية فى العديد من الأعمال. فى الثانى "زمن درامى" من "الرجال وظلالهم"، العمل المفهوم تحت وقع خطة زن Zen فى إقليم الباسك، يشير هانز ماغنوس إلى "السيرة الذاتية لساسترى"، القائم على أربعة اتهامات: "دعاية غير قانونية، اجتماع سرى، إرهاب وعصيان" (٦٠). فى "أخبار رومانية"، فى المنظر الأخير، هناك طالب يعلق للجمهور: "يقال لنا إن أفراداً من الفرقة قبضوا على الفونصو ساسترى فى الردهة" (٤١٨). فى المنظر السابع من "متأخر أكثر من اللازم لفيلوكيتيس" تتداول أسماء لمنصب وزير الثقافة: "من بينها اسم السيد خوليان مارياس، السيد رفائيل فيرلوسيو والسيد ألفونصو ساسترى، مؤلف هذه المسرحية، كما تعلمون حضراتكم جميعاً" (١١١). انظر أيضاً فى بداية الفصل السابق إلى تحليل "أنا كبير" ويعد ذلك تحليل "خيونفا خونكال".

من الجلى أن مسرحية واحدة يمكنها أن تجمع أكثر واحدة من هذه الطبقات. فمسرحية "دون خوان" (Don Juan, oder Die Liebe zur GeometrieK 1953) لملكس فريش هي بمثابة معجزة في الاستخدامات الخارج المسرحية: يقام حفل زواج، بشكل فاضل، في الفصل الثاني، موسم تقوم بدور عروس في الفصل الثالث، عرض مسرحى يأخذ في الاعتبار أسطورة دون خوان في الرابع... وبشكل خاص في الإحالة الذاتية المستمرة، نجد أن الأشخاص الذين يبدون يعرفون سوابقهم المسرحية، وبالتالي البلورة المسرحية، في الفصل الخامس، لأسطورة من خلال مسرحية تيريمو دي مولينا، الحدث الذي أسفر عن سجن وتدمير بطله.

الأشكال خارج المسرحية تريد بحث العلاقة بين الخيال والواقع، وهي جوهرية في كل فعل مسرحي، من خلال قطع للتقاليد الدرامية المعتادة. وهي خارج الخطاب الذي من شأنه أن يشرح "شكل" و"طبيعة" الوسط الدرامي، مظهره الأكثر تميزاً، العلاقة بين المرسلين والمتلقيين لهذا الفعل الاتصالي الخاص. وليام نيجل دود William Negel Dood (١٩٧٩) يفرق بين خارج اللغة الخارجية والداخلية. الأول له مكان في المحور الداخلى للمعمل (اتصال بين الشخوص الدرامية *dramatis personae*) ويعنى محاكاة تفاعل اجتماعي، لتصرف: "يمكن للتفاعل الاجتماعي أن يوصف من قبل أغراضنا على أنه تفسير

الأشياء أو العلامات التي تغير) أو تثبت) العلاقة بين اثنين أو أكثر من المشاركين الاجتماعيين (١٤٢). وحسب دود فإن خارج اللغة الخارجية، الأكثر أهمية لأغراض هذا الفصل، موجودة في المحور الخارجي (اتصال بين ممثلين وجمهور) وهو عبارة عن "موضعة التقاليد البلاغية للاتصال المسرحي" (١٢٧). وتقنيات تحول بريشت دليل طيب على خارج اللغة الخارجية: إنه عبارة عن إخبار المشاهدين بأن التقاليد الدرامية هي نتيجة طرح واقعي خاطئ. ولا يجب على المسرح أن يخفى ما هو مسرح. يرفض بريشت أي وهم ويحل محله بالإبداع: "مسافة المؤلف وجهاً لوجه مع الحدث... والشخص الذي يمثل، مسافة الجمهور وجهاً لوجه مع الفرجة" (دور، ١٩٥٥، ٢٩).

في المنظر الثالث من "متأخر أكثر من اللازم لفيلوكيتيس، لسانتري، عندما يكون الأشخاص الفريق المسؤول عن "إعادة تأهيل" ييبى لازيا، متحولين إلى ساردين، يتوجهون "بلا رأى" إلى الجمهور كي يطلعوا على الحكاية، النتيجة الإيجابية هي التغلّي عن أي خيال مسرحي والإقامة المباشرة لمعادلة بين الحدث الممثل والفرجة المسرحية. الأشخاص-الساردون، د. كاليغاري، الممرضة باكاً، خوانيتا كوريليس ولينو غارثيا يضطلمون بدورهم كأشخاص مسرحيين إلى درجة الوصول إلى مناقشة بعض مداخلاتهم. يفتنى وراء هذه الكلمات عصيان "ذكي" على أسلوب بيراندالو يريد أن يتفوق على التسيج الأرستقراطي بصيغة سردية أكبر.

و"خبيص أو عن القمل والممثلين" (١٩٨٠)، لخوسيه سانتشيس سينيسترا، يعد توضيح جلي للتفريق الذي وضعه دود. ريبوس "ممثل شهير" وسولاتو، "غشاش ذو

قريحة مشهورة (١٢٥) كاتبان مسرحيان نقلتا من عام ١٦٠٠ إلى القرن العشرين. وهما مستعدان دائماً لبدء تمثيلهما، لكنها في الواقع لم يحققا ذلك. ريويس وسولانو سيتكلمان فقط ويتكلمان عن كونهما ممثلين، عن صعوبات كل مهنة. وبدلاً من أن يمثلوا، فإنهما يحكيان الأحداث التي وقعت أثناء عرض سابق. يمكن الحديث في "خبيص" Naque " عن أهمية العناصر الميتافيزيقية الداخلية. إلا أن هذه المسرحية تقدم أيضاً استخداماً داخلياً لخارج اللغة في المحور الخارجي. وريوس وسولانو، شخصان خارج الخيال، يتوجهان في مرات عديدة إلى جمهور مخيل *ficcionalizado*، تصل حالته إلى التحول إلى موضوع أساسي آخر في العمل. في لحظة محددة يقترح ريويس على سولانو قلباً للأدوار بينهما والمشاهدين. بعد ثلاث دقائق من الانتظار، وهو أمر محبط لأعضاء "خبيص" ومقلق للجمهور، يستمر العمل.

يؤدي ساردو-مفلو "زواج السيد ميسيميبي"، وهي مسرحية ميتامسرحية تماماً، دورهم كمناصر ميتافيزيقية للمحور الخارجي. في العديد من المناسبات تشير كلماتهم إلى جوانب العرض مثل ترتيب المشاهد، عنوان المسرحية، إمكان عدم تصديقها، عيوب السينوغرافيا بسبب غياب المساعدات، التغيرات في الإضاءة أو استخدام شاشة، تصل جرأتها إلى حد إبراز عدم صلاحية المخرج. وبهذه الطريقة فإن دورينمات يؤسس وساطة ممتازة بين الخشبة والقاعة تستطيع أن تكسب الحلم الدرامي، مذكراً إيانا دائماً نحن المشاهدون الذين نشهد خيلاً، وبالتالي، بالحفاظ بنجاح على مسافة كبيرة بين الخشبة والقاعة.

مانفريد شميليغ Manfred Schmeling يبحث في دراسته عن "إظهار أن التأمل المتبادري يجعل من النص نوعاً من الحكاية الأدبية المسرحية" (١٩٨٢، ٢). يتوجه تحليله لكل الأعمال ذات العنصر المشترك "اللعب الدرامي للشكل المتأمل" (١٩٨٢، ٥)، الذي يهدف إلى قيادة المشاهد نحو منظور مزدوج. "بالفعل فإن المشاهد الحقيقي هو مشاهد الهداية، وهو الذي يحضر عرضاً يحضره الممثل المشاهد للمبتدئين أو الخاصة بممثلين آخرين" (١٩٨٢، ٦). وتعريفه لظاهرة المسرح في المسرح تبرز في هذه العلاقة المزدوجة ممثل-مشاهد. يمكن القول إن المثالي المناسب للمسرح في المسرح يشترط تفاعل عنصر الدراما، بفضائه المشهدي الذاتي وتسلسله الزمني الخاص، "بحيث إنه يضع توافقاً فضائياً وزمنياً للمجال المشهدي والدرامي" (٨). وعليه فإن المسرح في المسرح يُعرّف بحضور فضائين وزمنين، مختلفين ولكنهما آتيان على المسرح. ووظيفة هذه العملية، بالنسبة لشميليغ، عملية فيها محاكاة ساخرة، بحيث إن دراسة استخدام الأشكال الميتامسرحية يشكل، على نحو ما أشرنا إليه، نوعاً خاصاً من الحكاية الأدبية داخل العمل نفسه.

يتميز شميليغ، في إطار هذه الأشكال المسرحية التأملية، بين الأشكال الكاملة، المرتبطة كثيراً بالمسرح في المسرح، والأشكال المحيطية التي لا صلة كبيرة لها بالسابقة. وكما نلاحظ للأشكال المحيطية نجد: أ) المقدمة والخاتمة، ذوى الأهداف التأملية، ب) الخطاب إلى المشاهدين، وهو عادة ذو طبيعة تعليمية، ج) تدمير

الشخص" (L'éclatement du role) ، بهدف القطع مع الخيال، د) ما يقوله الممثل على حدة aparte، هذا النوع من الغمزة للمشاهد الذي يحوله إلى مشارك لشخص، ه) ظهور قائد لعب meneur de jeu (١٢) ، سارد-معلق يقوم إلى حد ما بتوجيه العرض ("مدينقتا" أو بعض أعمال بريشت وبيرداندللو).

فى هذا النوع الأخير من الدراما يظهر سارد-معلق يؤطر حدث العمل (Marat/Sade o A view form the Bridge) يمد مورداً يسهل وجود كلام ميتالفة مدرج" (هامون، ١٩٧٧، ٢٦٥): وهكذا يحتوى النص أدوات التأويلية الذاتية، تقع فى الأمكة الأكثر تميزاً، ويصبح خطاباً خارج اللغة ذاتى الإحالة، بإرادة حاسمة لتدمير "الجدار الرابع" فى الخشبة. فى Marat/Sade مؤلفها ويس Weiss نجد عدة أشخاص يضطلعون بوظيفة التعليق على الأحداث الحزينة للأيام الأخيرة فى حيان جان-بول مارا، ممثلة من قبل الفرقة المسرحية الخاصة بنزل شارينتون تحت قيادة ماركيز ساد، كوليهيه، "المفنون الأربعة" أو "الكورس". من بينهم نجد "النادى" يؤكد الاتصال المباشر بين القاعة والمسرح ويحرض المشاهد على التأمل حول المحتوى السياسى للعمل، حسب أحسن التقاليد البريشتية، مثلما فى نهاية الفصل الأول: هكذا فى هذه المسرحية التى تحدث بسرعة / ونهايته تكاد تُرى / سنرتاح قليلاً / كما لو كان كل شيء وسيلة فقط / يمكن تغييره أو وقفه / حسب رأى المميز / هلنفرح المناسبة / دون أن ننسى الوضع" (١٢٧).

هذا الاستخدام لسارد-سارد بالنسبة لشميلنغ من أجل وضع مقابلة جذرية بين الخطاب الدرامي والميتادرامي، تقوم على أبعاد سردية. والحدث يخضع لـ "لعبة من الدرجة الثانية" (٥)، لتطور سلطة جمالية ونقدية لا يجب بالضرورة أن تكون سلطة المؤلف: "الحبكة ليست مفهومة ك محاكاة mimesis على طريقة المأساة الكلاسيكية أو الدراما الطبيعية، بل كترتيب اصطناعي. المشاهد يعي أن الأبطال لا يتصرفون ولا يتكلمون من أنفسهم. (شميلنغ، ١٩٨٢، ١٦).

ألا يمكن أن تكون هذه الكلمات لبريشت؟ بريشت كان يريد أن يدعو المشاهد إلى مشاركة أنشطته، إلى عملية تأملية تبدأ في نفس لحظة تلقى العمل. ويكسر الحدود الخيالية، يراد تحريض المشاهد على أن يعيد النظر في موقفه إزاء عالم قيمه غير مستقرة بقدر ما هي نسبية. السارد-المعلق ليس أكثر من نوع من الدليل نحو التأمل التعليمي، نحو اتخاذ موقف. بريشت يمثل إذاً واحداً من الجهود الخارج مسرحية الأكثر فعالية بين الكتاب المحدثين.

ليس من الضروري الإلحاح على التأثير الميتامسرحي المهم جداً لاستخدام سارد في المسرح، وهو في الواقع كان حاضراً في غالبية التأملات المذكورة في الفصول السابقة. وبلا شك فإن هذه الميزة تبرز، إن لم تكن مناسبة، في الأعمال المحللة سلسلة من الإحالات ذات الوعي الذاتي، من كافة الألوان.

وهذا ما يحدث في "مأساة سامستري" خينوفيا خونكال، تجرية جبل جايزكيل الحمراء. فلتر حبكة هذه المسرحية مبسطة إذاً. هي ليلة عاصفة.

يدخل غريب شاذ حانة هوندارريا Hondarrabia، على انتظار أن يتوقف المطر، وهناك يمرب عن استعداده لصمود جبل جايزكبييل بحثاً على الفجرية الأسطورية، المرأة الذئب، قاتلة كل إنسان يجرو على الاقتراب من مناطق سيطرتها. فى المنظر الثانى القصير، المقام فى منطقة طبيعية ومضاء بالرعد، توجد مقابر. تقوم خينوفا خونكا بتمزيق جسد رجل عارٍ. المنظر الثالث يقدم لقاء الفجرية والغريب: حينئذ نعلم أن بدرو بيريث، وهو اسم الغريب، كان يعمل موظف جمارك فى مدينة إيرون، وهناك اغتصب طفلة فجرية والآن يعيش معذباً بسبب هذه الجريمة. المنظر الرابع: يجهز الحرس المدنى "العملية فجرية"، المخصصة للقبض على خينوفا وإعدامها. فى المشهد التالى ينهض البطلان من حلمهما متصلحين بمد الصفح، يسمع صوت كلاب الحرس المدنى. لا يحاول أى واحد منهما أن يهرب. تموت الفجرية بمد أن تعذب تمذيباً شديداً. بمد المنظر السادس، فى الجنازة، نصل إلى الأخير الذى سيحتاج إلى تعليق أوسع.

فى خينوفا خونكال نجد بالفعل أن حضور سارد يفيد بنهياً كإطار للحكاية الممثلة. فى المنظر السابع والأخير، نلاحظ أن الحدث يأخذ تحولاً غير متوقع: ما كان قد قدم لنا فى المشاهد الستة الأولى، دون أى وساطة، يظهر الآن على أنه الحكاية الممثلة لسارد فى مستشفى مجانيين شيقوبية "نويسترا سينيورا دى كيتابيساريس" يتحاور الطبيبان أورووث وبينيديو، فى قاعة يوجد فيها المريض، بدرو بيريث، فى حالة غيبوبة. كلاهما يملقان على الحادث الغريب الذى أمامهما: سرد المريض رحلة خيالية "مع القناعة بأنه قام بها" (٢١٢)، تحت تأثير

اضطراب قوى؛ فيها يحكى عن قتل وحش جايزكايل، الفجرية الحمراء، الحكاية نفسها التي نشرتها في اليوم التالي صحيفة "إلباثيس" والتي شاهدناها، نحن المشاهدون، توأ ممثلة في المشاهد الستة الأولى. يطرح أورووث شكاً يتقاسمه معه المشاهد: هذيان بدرو بيريث، (حكايته الهذيانية ٩) أو الواقع الموضوعي؟ (٢١٤). وابتداءً من هذه اللحظة تمحى تماماً الحدود بين "الخيال fantasia والواقع realidad". يبدو أن بينيدو أكثر تصديقاً من زميله، مقتنع بأنه "هناك أشياء أكثر بين السماء والأرض، يمكن على أساسها شرح فلسفتنا" (٢١٤). ينتهى المرض بقناعة بينيدو بأنه وجد مادة لمسرحية درامية: "سأكتب مسرحية للمسرح، وهذا جنون... في هذا العمل يصل غريب إلى هوفيتيرايا في ليلة عاصفة. يدخل حانة، و..." (٢١٥). هذه النهاية تطلق نوعاً من الـ mise en abyme، على غرار ما يحدث في حالة أنا كبير، يشير نحو فكرة استمرار سرمدى، عودة لا نهائية regressus in infinitum (هوتشيون، ١٩٨٠، ٥٢-٥٦) لهذا لن تنتهى حكاية خينوها إطلاقاً، وبالفعل فإن السطور الأخيرة التي يسمها الجمهور هي سطور بداية المسرحية.

ومن خلال استخدام سارد يتوصل سامستري في "خينوها خونكال" إلى تركيز اهتمام المشاهد حول البناء المضاد للخيال-المضاد للواقع في العمل، مدخلاً في نهايتها علاقة سردية ممكنة في الحكاية. وإلى جانب السارد لن يكون غريباً ولا صعباً اكتشاف التراكم في تقنيات ميتامسرحية أخرى، ذكرها بنيفتون Pennington (١٩٩٠) :

١ (القاص: "intertextualidad" أحلم منذ زمن بأننى أعيش فى مستشفى مجانيين" (٧٩). وإشارات مثل هذه الأخيرة تبدو تقودنا إلى مسرحية كالديرون ديلا باركا "الحياة حلم". فلتضاف إلى قائمة "نون كيوخوتى" بيليث غيبارا أو شكسبير (بينفتون، ١٩٩٠، ٧٨-٧٩).

ب (تعليقات ذاتية الإحالة للأشخاص. الحالة الأكثر لفتاً للانتباه تحدث فى المنظر الثالث عندما يصل القريب إلى المقابر حيث توجد ضحايا الفجرية مدفونة: بينهم فيليبى غونزاليث، بيو باروخا، إمانويل ككت أو ألفونسو سامستري نفسه (ألفونسو سامستري وتشالبادور، لوركا، مرسية، ١٩٣٦، وظليقتها ربة منزل...، ٢٠٢). إشارات لا تغلو من تهكم تدعو المشاهد إلى تذكر أنه يشهد عملاً درامياً، خيلاً، لعبة مرايا.

ج (استخدام ما هو غريب والاحتفال داخل الاحتفال، بحيث إن يبقى واضحاً للمشاهد البراعة المتقنة للشكل الدرامى. التكوين القريب للرعب والمهابة يصل إلى ذروته فى احتفال أكل لحوم البشر الموصوف فى المشهد الثانى.

د (تغيير دور: الأشخاص: انظر إلى تحول metamorfosis خينوفا، المتحولة من مخلوق عادى إلى نوع من مصاص الدماء (٢٠٣)، أولاً، أو إلى محطل نفسى، لاحقاً (٢٠٤).

هـ (تفاعل مع الجمهور. بين السباب والتجديف السابقة لموتها تتوجه خينوفا بهذه الطريقة إلى الجمهور: "ماذا تنظرون يا أولاد الماهرة؟ هل لدى

عفارية هي وجهي؟" (٢١٢). يذكر المشاهد أن الواقع الممثل بناء لقوى، مانعين
أى تماثل مع الشخص.

كان هدف هذا الفصل محاولة الاقتراب من السارد كعلامة ميتامسرحية، أى
محاولة إظهار أن حضوره على المسرح يثير ظهور ما داخل المسرحية
metateatralidad، حسب المقاييس التى عُرِف بها هذا اللفظ. واستعمال سارد
يتطلب "خلق مجال فضائى متوسط، زمان مختلف عن الزمان الدرامى وموقف
اتصالى ذى خطاب يدرج المشاهد، سواء أكان بصفة متلقٍ وسياقٍ واضحين أو
بطريقة غير مباشرة" (كوييتو، ١٩٨٦، ٢٥٤). هذا الحضور المتزامن على المسرح
لفضائين وزمنين يضع جدلاً قوياً بين الأبعاد الزمنية للحاضر وبين "الهنا"
(سارد-مشاهد)، من ناحية، والخاصة بالماضى و"الهناك" (باقى الأشخاص)، من
ناحية أخرى. وهكذا فإن السارد علامة موجهة جلياً إلى تدمير الرمز الدرامى
التقليدى، الطبيعى، وظهوره يقدم للمشاهد منظوراً جديداً، "غير عادى"، عن
حدث التمثيل، وهى الوقت نفسه ما يجبر إلى تصرف أكثر التزاماً بالعالم المعقد
الذى يحيط به.

مع ظهور سارد، يتضح تعميق التقاليد الدرامية، الدور المنظم للكاتب فى
عملية بناء العمل نفسه، مشدداً على شدة تمقيد هذا "العمل السردى". والهدف
الأخير هو، كما رأينا، القطيعة مع مختلف أوامم القارئ-المشاهد (فانوى

Vanoye، ١٩٨٩، ١٩٩٠): الحلم الواقعي والإحالي، القلق على "ما يحدث" في الحكاية، أولاً : وهو الاستمرار، نقص الوعي بالتسلسل، بالمتعلق بين الأسباب والآثار، ثم، أخيراً : حلم الشفافية، غياب الحيادية-الموضوعية في ترتيب المادة الموضوعية أمام أعيننا.

خاتمة

التوسط فى الاتصال المسرحى

فلتتصور الآن أن سارداً في بداية عمل يدعو الجمهور إلى الفوص في الحكاية التي سيحكىها له، إلى الانتباه إلى أقل التفاصيل، مستمتعاً بعناصر المفاجأة الحقيقية والبناءة للأشخاص، مشاركاً في احساساتهم، في خبراتهم الداخلية. ظاهرياً فإن اختيار هذا الطريق الوجداني -على سبيل المثال، ما يسمى بآثار الفوص وهي خاصة بمسرح بويرو بلييغو أو التعرف agnósis لدى سامستري- يظل نائياً عن الإبعاد لدى بريشت، ليقف إلى جانب المشاركة العاطفية. *empathia* ومع ذلك، فإن هذا التعارض خادع: فهذا التعسف السردى، ألا يثير دهشة وذهولاً لدى المشاهد، ألا يكون مزعجاً لجمهور يفهمه كملح اصطناعي وبعيد عن التقاليد الخاصة بالمسرح الطبيعي-الخيالي، القائم على مفهوم حقيقي للمسرح؟ وعلى العكس فإن المسرحية تثبت أنها تتضمن إدخال السارد في دراما، كوسيط لوضع اتصال أكثر مباشرة بين العرض والمشاهد، يصب دائماً في إبعاد، كإدخال غريب للمؤلف في عالم لا يمت إليه ظاهرياً.

وعليه فإن هذه الملاحظة أو الإثبات الأساسي حملنا على اعتبار هذا النوع من المسرح، من المسرح المفتوح، حسب إنجاردين (١٩٧٢، ٢٨٢-٢٨٤)، من اللحظة التي لا يبقى فيها مطلقاً داخل ذاته، بل يمتد نحو المشاهد كي يدخل فيه عدة طرق، مسرح ذو جهد اتصالي عظيم، مولود بموهبة التصريف، التجانس بين ما هو جميل ومفيد، التسلية مع النقد الاجتماعي والتعليمية، وهو بوجه خاص بارز لميزاته خارج الدرامية، لتفكيك مفهوم اتصال "عادي"، لانتهاك قواعده الأكثر أساسية، لإظهار الأكليات الخفية للدراما، في ظاهرة سنطلق عليها "محاكاة شكلية *mimesis formal*". في هذا القرن، لم تعد مهمة سهلة التعرف على

النوع، على الأسلوب أو النموذج الذى حدد عملاً فنياً؛ وبكلمات أخرى وضع دراما فى المكان الذى يناسبها داخل الخريطة المرسومة جيداً بواسطة السبيل القانونية وهو ما لم يعد مهمة سهلة: فالיום عندما تقترب من مسرح هذا القرن (ولا أفكر فقط فى بريشت وتابى مسرحه الملحمى، بل أيضاً فى أرتو أو فى أيونسكو وبيكت)، فإن معارضنا الممتعة بديهياً تتواجه مع الوعي الجلى والحاد لفعل اصطناعى بشكل مقصود، لأننا نكتشف، نمرى بقراءته الخيالية أو بتحديثه المشهدى المبادئ التى أدت إلى شكل تصفى لدراما، قواعدها وتقاليدها. من بين أخرى فإننا نشير أساساً إلى حضور مستوى وسيط، بحيث إن صوتاً يغيى بصفة مستمرة يتجلى بطريقة واضحة أمام المشاهد، مع الأهمية السردية التى يعينها هذا الحدث: فلفكر على سبيل المثال فى لعب المؤلفين الخياليين أو مصداقية هؤلاء الناطقين بلسان الحال.

ورغم أن الخطاب المسرحى كان متميزاً بأنه موضوعى، فإننا رأينا كيف، بالنسبة للأعمال التى حطناها، تشكل داخل عملية الاتصال الدرامى، بين المنصرين المبالين فى الخيال اللذين يتدخلان فيه، المؤلف والمشاهد، مستوى وسيط يعبر الشخص من خلال صوته الذاتى، دون أن يخفى أحد خلف ظهره، فقط السارد يستطيع أن يسمح لنفسه بفعل القول بدلاً من الآخرين، منتصباً حينئذ كمتكلم أولى و أخير إلى حد ما هذا الصوت الرسمى يجب أن يفهم، فى البداية، على أنه عنصر وسيط بين الرسالة الكامنة فى العمل ومتلقيها، ليبقى للسارد وظيفة نقلها بإخلاص من مصدرها التأليفى حتى مصيرها، القارئ-المشاهد الذى يجب أن يفهمها.

إذا كان في القصة يمكن فهم حضور سارد كجسر اتصال ضروري بين الملتقى وما هو مسرود، فإن هذين العالمين لا يمكن لهما أن يلتقيا إطلاقاً، فالسارد عنصر غير امتيادي (اصطناعي) في دراما، من الناحية المبدئية، لا يجب أن يقف كحائل بين ما هو خيالي وما هو واقعي، مانعاً الطرفين من الاتصال، مذكراً الاستحالة المطلقة بأن يتساوى الفن والحياة، الوهم والواقع؛ وبهذا سيتولد التأمل المستمر و"النزيه" (المبعد) للمشاهد حول الأحداث الممثلة (ياكوبي Yacobi، ١٩٨٧). وبالفعل فإن هؤلاء الأشخاص-المساردين personnages-conteurs الذين يجتهدون في وضع إبعاد، علاقة استغراب بينهم أنفسهم وبين مختلف الأشخاص "فانوني، موشون وسارازاك، ١٩٨١، ٥١) يبرزون في حكاياتهم الفارق القائم بين "الممثل" و"الممثل" في دورهم كوسيط بين الجمهور والواقع المعاد خلقه على المسرح. بالكشف عن العمليات، البناء، وإعطاء أهمية لـ "كيف" على أـ "ما"، فإن الأعمال المحللة هنا تقام، كما رأينا، على آلات مسرحية حقيقية، والمسرح يسارد يقف هكذا في مجال المحاكاة الشكلية (غلوينسكي، ١٩٩٢، ٢٣٤-٢٣٥): المؤلف يلعب بأشكال تعبير مختلفة، في نقل مثير للقواعد البنيوية للمسرود إلى الدراما، بحيث إن في داخل "تقليد" هو نفس شكل الشيء المنتج أو المقلد.

رغم أن هذا التفسير الجذري في بناء الأعمال وفي تعريف تعاليمها لا يؤثر مباشرة على الجوهر الأخير للدراما، أي، على مفهوم التمثيل، وهو السبب الذي لا يؤدي إطلاقاً إلى "اكتشاف" النوع، فإنه بالفعل يسهم بشكل حاسم، مع ذلك،

على تطوره وإثرائه، إلى درجة أن هذا النوع من العمليات السردية فقد مع الاستعمال جزءاً من قدرته الأولى، المرتبطة كما رأينا بشغرة أيدلوجية واضحة، كي تنضم إلى الموارد المشتركة للنوع. هذه العملية تشبه ما استعرضه هانز برويرت جاوس (١٩٨٦، ١٧٥-١٧٦) الذي يطرح إمكان اختفاء السلبية، المتولدة في عمل، من علميات تلقٍ لاحقة وتتحول في ما بعد إلى شيء "واضح وطبيعي"، اعتيادي داخل أفق جديد من المنظورات.

ويرو بايبيخو نفسه (١٩٦٣) أدرك هذا "الخطر"، خطر أن يتمود المشاهد "بكمال" على الاغتراب البيريشتي، باحثاً فيه فقط عن اللذة التي كان يجدها من قبل في التماهي^(١).

وهي إطار الحالات المشار إليها يفضل سامستري على سبيل المثال أن يقدم على المسرح ساردين ذاتي الوعي في دورهم ويطبعمتهم الدرامية، وبهذا يعتمد عن باقي الأشخاص، أي عن الخيال، ويقترب إلى أقصى حد إلى صورة المؤلف والجمهور. ومن ناحية أخرى إذا "تجاهل" السارد خياليته الخاصة، متعلماً يحدث في هذا التلخيص للإقصاء والتحول الذي يمارسه بويرو بايبيخو، قدرته على الذوبان بين الأشخاص الآخرين سيكون أكبر، كمنصر أكثر، وهو الأكثر أهمية دون شك.

(١) فلتلح أكثر على حدث المقابلة مسرح الهوية/مسرح الإبعاد (أو الاغتراب) يتماهي في الطبيعة المدينة، وهذا يعني محاكاة في الدراما كعوم.

ومجموع الأعمال المحللة هنا يتفرد على وجه الخصوص لفرض علاقة نص-مشاهد جديدة: الوظيفة السيملئية للسلارد تتركز على تقليص الإبعاد بين لحظة إرسال الخطاب وفهمه الفعلي من قبل الجمهور إلى أقصى حد. وبعد فهم أن المسرح يتطلب الوساطة النشطة للمشاهد (بافيس، ١٩٨٠، ٢٨)، فإن بويرو بايبيخو وسامستري يستخدمان الشخص-السلارد كوسيلة قطيعة مع الدراما التقليدية الواقعية ويستفيدان منها، كما رأينا، لفرض مسار دلالي محدد، من أجل إثارة عملية مواجهة للمشاهد مع التنظيم السيميوطيقي للواقع، كي يتم الحفاظ على المدلول مفصلاً عن الدال المسرحي لكل عمل، ومن أجل التأكيد على أن الجمهور يجب أن يظل بمبدأ عن الحكاية لمصلحته التشكيلية. ومع احترام الخواص المنطقية التي يقدمها كل عمل، يدخل السلارد عملية (استراتيجية) تلاعب بالعلامات المسرحية وهذه العملية موجهة نحو تعديل قواعد التفسير التي يقوم الجمهور من خلالها بالحكم على عرض؛ إننا أمام وسيلة قوية "لتشجيع" رد الجمهور على الأحداث الممثلة. ويقول بولانسكي "السلاردون-الملقون لدى بويرو بايبيخو يساعدون بشكل كبير على دور الجمهور، بتحويله من مجرد مشاهد إلى مشارك نفسي بوعي عالٍ" (بولانسكي، ١٩٨٨، ٢١٤). والسلارد إذن طريقة تؤدي إلى تضادي أن يتورط الجمهور عاطفياً في الحكاية التي يحكيها ويتوصل إلى تحمل مسؤوليته الانتقادية لمصلحته ومصلحة المجتمع والمشاهد من منطلق أن المسؤولية تأمل مثر.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones citadas

- ALBERTI, Rafael, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, en *El poeta en la calle (obra civil)*, Aguilar, Madrid, 1978, pp. 955-1004.
- ALONSO MILLÁN, J. J., *Mayores con reparos*, en *Teatro español (1964-1965)*, Aguilar, Madrid, 1966, pp. 355-417.
- ANOUILH, J., *Antígone*, La Table Ronde, París, 1946.
- AUB, Max, *Los muertos*, Joaquín Mortiz, México, 1971.
- BENET I JORNET, J. M., *Descripción de un paisaje*, en *Primer Acto*, 183 (febrero 1980), pp. 137-158.
- BRECHT, Bertolt, *El círculo de tiza caucasiense*, en *Teatro completo*, II, trad. de Oswald Bayer, Nueva Visión, Buenos Aires, 1964, pp. 10-110.
- , *Madre Coraje y sus hijos*, en *Teatro completo*, IV, trad. de Raquel Warschaver, Nueva Visión, Buenos Aires, 1964, pp. 129-218.
- , *La resistible ascensión de Arturo Ui*, versión de C. J. Cela, Ed. Júcar, Barcelona, 1986.
- , *La ópera de cuatro cuartos*, en *Teatro completo*, 3, trad. de Miguel Sáenz, Alianza Editorial, Madrid, 1989, pp. 7-110.
- , *La excepción y la regla*, en *Teatro completo*, 4, trad. de M. Sáenz, Alianza Ed., Madrid, 1990, pp. 165-192.
- BÜCHNER, G., *Woyzeck*, trad. y adapt. de Daniel Benoit, Actes Sud, París, 1988.
- BUERO VALLEJO, A., *La tejedora de sueños*, en *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, ed. de Luis Iglecias Feijoo, Cátedra, Madrid, 1976, pp. 101-207.
- , *La doble historia del doctor Valmy*, Mito, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.
- , *Las Meninas. Historia de una escalera*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977.
- , *Calmán. Las cartas boca abajo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.
- , *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, ed. de Ricardo Doménech, Castalia, Madrid, 1987.

- , *Un soñador para un pueblo*, ed. de Luis Iglesias Falcón, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.
- CALVO SOTELLO, J., *El inocente*, en *Teatro español (1966-1969)*, Aguilar, Madrid, 1970, pp. 71-161.
- CLAUDEL, Paul, *Le Lure de Christophe Colomb*, Gallimard, París, 1962.
- , *Le Soulier de satin*, versión para la escena, en *Théâtre*, II, Gallimard, París, 1965, pp. 935-1095.
- COCTEAU, J., *La Machine infernale*, Larousse, París, 1975.
- DELIBES, M., *Las guerras de nuestros antepasados (en teatro)*, adaptación teatral del autor y de Ramón García, Destino, Barcelona, 1990.
- DURAS, Marguerite, *India song*, Gallimard, París, 1973.
- DÜRRENMATT, Friedrich, *El matrimonio del señor Mississippi*, versión de Carlos Muñoz, en *Primer Acto*, 47 (1963), pp. 18-42 (versión francesa: *Le Mariage de Monsieur Mississippi*, Éditions de l'aire, Lausanne, 1978).
- FRISCH, Max, *Don Juan o el amor a la geometría*, en *Obras escogidas*, trad. de Anne Reney y Enrique Ortenbach, Aguilar, Madrid, 1979, pp. 409-497 [*Don Juan ou l'Amour de la Géométrie*, trad. de Henry Bergerot, Gallimard, París, 1969].
- GARCÍA LORCA, F., *La zapatera prodigiosa*, ed. de Joaquín Forcadellas, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.
- GARCÍA MAY, Ignacio, *Alejo, una comedia de tiempos pasados*, Ediciones Cultura Hispánica-Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1967.
- , *Operación ópera*, S. G. A. E., Madrid, 1992.
- HANDKE, Peter, *Gaspar: Insultos al público. El pupilo quiere ser tutor*, versión castellana de José Luis Gómez y Emilio Hernández, Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- HORMIGÓN, J. A., *Judith contra Holofernes*, en Luis Riaza, Fanciaco Nieva y J. A. Hormigón, *Representación del don Juan Tenorio por el carro de meretrices ambulantes. Teatro furioso. Judith contra Holofernes*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1973, pp. 247-367.
- KUNDERA, Milan, *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot*, Gallimard, París, 1981.
- LÓPEZ MOZO, J., *Yo, maldita India...*, El Público, Madrid, 1990.
- LUCA DE TENA, Torcuato, *Hay una luz sobre la cama*, en *Teatro español (1969-1970)*, Aguilar, Madrid, 1971, pp. 1-68.
- MARTÍN RECUERDA, J. M., *El caraqueño*, en *Primer Acto*, 107 (abril 1967), pp. 35-57.
- MIHURA, Miguel, *Ninette y un señor de Murcia*, en *Tres sombreros de copa. La bella Dorotea. Ninette y un señor de Murcia*, Taurus, Madrid, 1965, pp. 285-330.
- , *"Ninette" (Modas de París)*, en *Teatro español (1966-1967)*, Aguilar, Madrid, 1968, pp. 1-82.

- MILLER, Arthur. *A View from the Bridge. All My Sons*, Penguin Books, Bristol, 1971.
- , *Todos eran mis hijos. Después de la caída*, trad. de Miguel de Hernani y Manuel Barberá, Losada, Buenos Aires, 1978.
- MUÑOZ, Carlos, *El caballo del caballero*, en *Primer Acto*, 63 (1986), pp. 114-117.
- , *Miserere para medio fraile*, en *El tintero. Miserere para medio fraile*, ed. de Loren L. Zeller, Almar, Salamanca, 1980, pp. 119-139.
- PASO, A., *Cosas de papá y mamá*, en *Teatro español (1959-1980)*, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 229-311.
- PRIESTLEY, J. B. *El tiempo y los Conway*, en *Teatro completo*, Aguilar, Madrid, 1969, pp. 146-210.
- , *Esquina peligrosa*, Albi, Madrid, 1965.
- REINA, María Manuela, *El pasajero de la noche*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 1988.
- , *Alta seducción*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 1990.
- , *La cinta dorada. Historia relatada en cinco escenas*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 1990.
- , *Un hombre de cinco estrellas*, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1983.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *Naque a de píafos y actores*, en *Primer Acto*, 186 (octubre-noviembre 1980), pp. 110-137.
- SASTRE, Alfonso, *Ana Kletber*, en *Obras completas*, I, Aguilar, Madrid, 1967, pp. 419-475.
- , *Asalto nocturno*, en *Obras completas*, pp. 723-791.
- , *La cornada*, en *Obras completas*, pp. 863-942.
- , *Prólogo patético*, en *Obras completas*, pp. 61-110.
- , *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, ed. de Magda Ruggeri Marchetti, Cátedra, Madrid, 1979.
- , *Jenifa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel*, en *Gestos*, I (abril 1986), pp. 189-215.
- , *Los hombres y sus sombras (Terroros y miserias del IV Reich)*, Universidad de Murcia, Murcia, 1988.
- , *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*, El Público, Madrid, 1989.
- , *El camarada oscuro. Tierra roja*, Hirugarren Prentxsa, Donostia, 1990.
- , *Demasiado tarde para Filoctetes*, Hiru, Hondarribia, 1990.
- , *¿Dónde estás. Uolume, dónde estás?*, Hiru, Hondarribia, 1990.
- , *La laberna fantástica*, en *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Cátedra, Madrid, 1990.

- , *El viaje infinito de Sancho Panza*. Hiru, Hondarribia, 1991. *
- , *Cuatro dramas vascos*. Hiru, Hondarribia, 1993.
- SAUNDERS, J., *Mañana te lo diré*, en *Primer Acto*, 97 (junio 1968), pp. 38-61.
- TEIXIDOR, J., *El retablo del flautista*, Escelicer, Madrid, 1972.
- TORRENTE BALLESTER, G., *El pavoroso caso del señor cualquiera*, en *Siete ensayos y una farsa*, eds. Escorial, Madrid, 1942, pp. 143-201.
- , *Lope de Aguirre. Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas*, en *Teatro 1*, Destino, Barcelona, 1982, pp. 213-347.
- VALLEJO, Alfonso, *Hölderlin*, en *Primer Acto*, 205 (septiembre-octubre 1984), pp. 80-102.
- WEISS, Peter, *Marat-Sade*, trad. de Miguel Sáenz, Centro Dramático Nacional, 1984 (*La Persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade*, trad. de Jean Baudrillard, Seuil, Paris, 1965).
- , *Hölderlin*, trad. de Pablo Sorozábal Serrano (revisada por A. Sastre), Grijalbo, México, 1974 (Seuil, Paris, 1973).
- WILDER, Thornton, *Our Town*, Coward McCann, New York, 1938 [trad. esp.: *Nuestra ciudad*, versión de M. Martínez Sierra y J. M. de Arozamena, Escelicer, Madrid, 1971].
- WILLIAMS, Tennessee, *The Glass Menagerie*, introd. de E. R. Wood, Heinemann Educational Books, Londres, 1968.

Bibliografía citada

- ABAD, Francisco (1990), "Ideas sobre la tragedia y actitudes éticas de Antonio Buero Vallejo", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 277-291.
- ABEL, Lionel (1963), *Metaltheatre: A New View of Dramatic Form*, Hill & Wang, New York.
- ABIRACHED, R (1978), *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, Paris.
- ABUÍN, A. (1983), "Drama, estilo, narración. Notas sobre las acotaciones escénicas", en *Hispanística XX*, 11, pp. 191-203.
- ADAMS, Jon-K. (1985), *Pragmatics and Fiction*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.
- ALEXANDRESCU, S. (1981), "L'observateur et le discours spectaculaire" en *Recueil d'hommages pour Essays in honor of A. J. Greimas*, II, Benjamin, Amsterdam, pp. 553-574.
- ALSINA, J. (1984), "Le spectateur dans le dispositif dramatique: El tragaluz de Antonio Buero Vallejo. Regard, histoire et société", en *Hispanística XX*, pp. 123-139.
- ALTER, Robert (1975), *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley.
- ALTER, André (1968), *Claudel*, Seghers, Paris.
- ALTHUSSER, Louis (1966), "Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste", en *Pour Marx*, François Maspero, Paris.
- ANDERSON, Farris (1969-1970), "Sastre on Brecht: The Dialectics of Revolutionary Theater", en *Comparative Drama*, III, 4, pp. 282-296.
- (1971), *Alfonso Sastre*, Twayne Publishers, New York.
- ARISTÓTELES (1974), *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de V. García Yebra, Gredos, Madrid.
- (1980), *La Poétique*, texto, trad. y notas de Roselyne Dupont-Roc y Jean La-Hot, Seuil, Paris.
- ARTAUD, Antonin (1964), *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris.
- ASLAN, Odette (1974), *L'Acteur au XX^e siècle*, Seghers, Paris.
- AUTRAND, Michel (1987a), *Le Dramaturge et ses personnages dans «Le Soulier de satin» de Paul Claudel*, Lettres modernes, Paris.
- (1987b), *«Le Soulier de satin». Étude dramaturgique*, Champion, Paris.
- BABLET, Denis (1975), *Les Révolutions scéniques du XX^e siècle*, Société Internationale d'Art, Paris.
- BACKÈS, Jean-Louis (1979), "Les avatars de l'identification", en Dort, B. y Peyret, J.-F. (eds.), *Bertolt Brecht*, L'Horne, Paris, pp. 99-107.
- BADIOU, A (1993), *Rapsodia por el teatro (Breve tratado filosófico)*, Agora, Málaga.

- BAJTIN, M. (1988), *Problemas de la poética de Dostolevski*, FCE, México.
- (1991), *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- BAL, Mieke (1977), *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Klincksieck, Paris.
- (1978), "Mise en abyme et iconocité", en *Littérature*, 29, pp. 116-128.
- (1990), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid.
- BALBOA ECHEVERRÍA, M. (1985), *Lorca: el espacio de la representación*, Ediciones del Mall, Barcelona.
- BANU, Georges y Anne UBERSFELD (1982), *L'Espace théâtral*, Centre National de Documentation Pédagogique, Paris.
- BARKO, I. y B. BURGESS (1988), *La Dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*, Lettres Modernes, Paris.
- BARRAULT, J.-L. (1949), *Réflexions sur le théâtre*, Vautrain, Paris.
- BARTHES, Roland (1970), "Las tareas de la crítica brechtiana", en *Ensayos críticos*, Setx-Barral, Barcelona, pp. 101-106.
- (1975), *Roland Barthes par lui-même*, Seuil, Paris.
- BASTIEN, J. (1957), *L'Oeuvre dramatique de Paul Claudel*, Chez l'auteur, Reims.
- BEJEL, E. (1972), *Buero Vallejo: lo moral, lo social y lo metafísico*, Montevideo.
- (1973), "Catarata y distanciamiento en Buero Vallejo", en *Hispanófila*, 48 (mayo), pp. 37-45.
- BEN CHAIM, D. (1984), *Distance in the Theatre: The Aesthetics of Audience Response*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- BENJAMIN, Walter (1968), *Essais sur Bertolt Brecht*, François Maspero, Paris.
- BENNETT, Susan (1990), *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, Routledge, Nueva York.
- BENTLEY, Eric (1965), *The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times*, The World Publishing Company, Cleveland.
- BENVENISTE, E. (1966), "Les relations de temps dans le verbe français", en *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, pp. 225-236.
- BERTON, J. C. (1958), *Shakespeare et Claudel. Le temps et l'espace au théâtre*, La Palatine, Paris.
- BETTETINI, Gianfranco (1984), *Tiempo de la expresión cinematográfica*, Fondo de Cultura Económica, México.
- BILBATUA, M. (1973), "En torno a la dramaturgia española actual", en Luis Riaza, Francisco Nieva y J. A. Hormigón, *Representación del don Juan Tenorio por el carro de meretrices ambulantes. Teatro furioso. Judith contra Holofernes*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, pp. 5-23.
- BOBES NAVES, M.ª del Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid.

- (1988), *Estudios de semiología del teatro*, Accia-La Avispa, Madrid-Valladolid.
- (1982), *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid.
- BOGARD, Travis (1967), "The Comedy of Thornton Wilder", en Alvin B. Kernan (ed.), *The Modern American Theater*, Prentice Hall, New Jersey, pp. 52-69.
- BOLLACK, Jean y P. J. de LA COMBE (1981), "La dissonance lyrique sur le sens de la tragédie", en *Cahiers de philologie*, 6, pp. XV-CXXV.
- BOOTH, W. C. (1977), "Distance et point de vue", en AAVV., *Poétique du récit*, Seuil, París, pp. 85-113.
- (1978), *La retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona.
- BORDWELL, D. (1985), *Narration in the Fiction Film*, Univ. of Wisconsin Press, Madison.
- BOREL, Jean-Paul (1966), *El teatro de lo imposible. Ensayo sobre una de las dimensiones fundamentales del teatro español contemporáneo*, trad. de Torrente Ballester, Guadarrama, Madrid.
- BORGES, J. L. (1960), "Magias paralelas del Quijote", en *Otras Inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires.
- (1980), "La busca de Averroes", en *Prosa completa*, 2, Bruguera, Barcelona, pp. 69-76.
- BRECHT, Bertolt (1963), *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, París.
- (1970a), *Sur le cinéma*, L'Arche, París.
- (1970b), *Écrits sur la politique et la société*, L'Arche, París.
- BREMOND, Cl. (1973), *Logique du récit*, Seuil, París.
- BRETHENOLD, Michel (1972), "L'espace dans *Le Soulier de Satin*", en *Revue des Lettres Modernes*, 310-314, pp. 33-36.
- BRIOSI, Sandro (1968), "La narratologie et la question de l'auteur", en *Poétique*, 17, 68 (mayo), pp. 507-519.
- BRUNEL, P. (1964), *«Le Soulier de satin» devant sa critique*, Lettres Modernes, París.
- BRUNO, E. (1976), "Lo spettatore nel teatro di Brecht", en *Dialettica del teatro*, Bulzoni Editore, pp. 71-90.
- BRUSS, Elizabeth (1977), "The Game of Literature and Some Literary Games", en *New Literary History*, IX, 1, pp. 153-172.
- BRUSTEIN, Robert (1970), *The Theatre of Revolt*, Methuen & Co., Londres.
- BRYAN, T. Avril (1982), *Censorship and Social Conflict in the Spanish Theatre: The Case of Alfonso Sastre*, University Press of America, Washington.
- BÜDEL, O. (1961), "Contemporary Theater and Aesthetic Distance", en *PMLA*, LXXVI, 3, pp. 277-291.
- BUERO VALLEJO, A. (1954), "Comentario a *Madrugada*", en *Madrugada*, Afili, Madrid, pp. 84-85 (recogido en *Obra completa*, II, de crítica de L. Iglesias Feijoo y M. de Paez, Espasa-Calpe, Madrid, 1994, pp. 388-399).

- (1958), "La tragedia", en *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, Noguer, Barcelona (en *Obra completa*, II, pp. 632-698).
- (1963), "Sobre teatro", en *Cuadernos de Agora*, 79-82 (mayo-agosto), pp. 12-14. (en *Obra completa*, II, pp. 690-693).
- (1963a), "A propósito de Brecht", en *Ínsula*, 200-201 (julio-agosto), pp. 1 y 14 (en *Obra completa*, II, pp. 693-701).
- BURNS, Elizabeth (1972), *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Harper & Row Publishers.
- BUTLER, M. (1985), *The Plays of Max Frisch*, Macmillan, Hong Kong.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève (1982), "Ce qui donne du goût aux contes", en *Littérature*, 45, p. 46.
- CALERO HERAS, José (1971), "La presencia del narrador omnisciente en las actuaciones escénicas de Valle-Inclán", en *Prohemia*, II, 2 (septiembre), pp. 257-271.
- CAMPEANU, Pavel (1978), "Un papel secundario: el espectador", en Helbo, A. (ed.), *Semiología de la representación*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 107-120.
- CANAVAGGIO, Jean (1982), "L'art d'utiliser les «Entremeses» cervantines", en Dort, Bernard y J. F. Peyret (eds.), *Bertolt Brecht*, 2, Éditions de L'Horne, Paris, pp. 51-58.
- CANOA, J. (1989), "El lenguaje dramático: texto y acotaciones", en *Estudios de dramática (teoría y práctica)*, Aceña Editorial, Valladolid, pp. 91-100.
- (1989a), "Estructura de *La hija del capitán*, de Ramón del Valle-Inclán", en *op. cit.*, pp. 45-68.
- CARDONA, R. Y A. ZAHAREAS, (1970), *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Castalia, Madrid.
- CAREY, Gary (1965), *«Our Town» Notes*, Bethany Station, Lincoln.
- CARLSON, M. (1990), *Theatre Semiotics. Signs of Life*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- CARMONA, F. (1981), *El teatro de J. P. Sartre*, Universidad de Murcia.
- CARRASCO, H. (1980), "El problema del destinatario en *Las Meninas*, de Buero Vallejo", en *Estudios filológicos*, 15, pp. 59-72.
- CASA, Frank P. (1969), "The Problem of National Reconciliation in Buero Vallejo's *El tragaluz*", *Revista Hispánica Moderna*, 35, 3 (enero-abril), pp. 285-294.
- CASETTI, F. (1989), *El film y su espectador*, Cátedra, Madrid.
- CASTAGNINO, Raúl H. (1967), "Tiempo y teatro", en *Tiempo y expresión literaria*, Ed. Nova, Buenos Aires, pp. 59-110.
- CASTRONOVO, David (1986), *Thornton Wilder*, Ungar, New York.
- CAUDET, F. (1982), "Conversaciones con Alfonso Sastre", en *Primer Acto*, 192, pp. 50-57.
- (1984), *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Ed. de la Torre, Madrid.

- (1991), "Sastre: el teatro como reflexión y ruptura", en *Anthropos*, 126 (noviembre), pp. 38-42.
- CERVONI, Jean (1987), *L'Énonciation*, Presses Universitaires de France, Paris.
- CHIANTARETTO, Jean-François (1985), *Bertolt Brecht, penseur intervenant*, Publisud, Paris.
- CLAUDEL, Paul (1966), *Mes idées sur le théâtre*, Gallimard, Paris.
- COHN, Dorrit (1981), *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Gallimard, Paris.
- (1981a), "The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*", en *Poetics Today*, 2, 2, pp. 157-182.
- COLE, T. (1960), *Playwrights on Playwriting. The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco*, MacGibbon and Kee, Londres.
- COPEAU, J. (1969), "Le théâtre populaire", en *Théâtre populaire*, 36, p. 83.
- CORVIN, M. (1973), "Approche sémiologique d'un texte dramatique", en *Littérature*, 9, pp. 86-100.
- (1976), "Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain", en *Travail théâtral*, 22, pp. 62-80.
- (1986), "Espace, temps, mise en abyme: le jeu du même et de l'autre", en *Dramahloges, langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Schérer*, A. G. Nizet, Paris, pp. 141-151.
- COY, J. y J. de HOZ (eds.) (1984), *Estudios sobre los géneros literarios, II (Tipología de los personajes dramáticos)*, Univ. de Salamanca.
- COURTÈS, J. (1991), *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris.
- CRISPIN, J. (1985), "Los tres paraísos: religioso, estético y marxista en *Noche de guerra* en el Museo del Prado", en *Insula*, 467 (octubre), p. 3.
- CULLER, J. (1975), *Structuralist Poetics*, Cornell Univ. Press, Ithaca.
- CUETO PÉREZ, M. (1986), "La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral", en *Archivum*, XXXVI, pp. 243-256.
- CUEVAS, C. (de.) (1990), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Anthropos, Barcelona.
- CHANTRAINE DE VAN PRAAG, J. (1962), "Alfonso Sastre: la esperanza del joven teatro español", en *Les Langues Néo-Latines*, 161 (julio), pp. 55-61.
- CHATMAN, S. (1986), "Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus", en *Poetics Today*, 7, pp. 189-204.
- (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en novela y cine*, Taurus, Madrid.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris.
- DAVEY, Lynda A. (1984), "Communication and the Game of Theatre", en *Poetics*, 13, pp. 5-15.

- DEL LUNGO, Andrea (1983), "Pour une poétique de l'incipit", en *Poétique*, 94 (abril), pp. 131-152.
- DEMANGE, C. (1965), "La crise du dialogue dramatique chez Kleist et Buchner", en Jacquot, J. (ed.), *Le Théâtre tragique*, Éditions du C. N. R. S., Paris, pp. 329-333.
- DEMARCY, Richard (1973), *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Union Générale d'Éditions, Paris.
- DE MARINIS, Marco (1978), "Lo spettacolo come testo (I)", en *Versus*, 21 (septiembre-diciembre), pp. 66-104.
- (1979), "Lo spettacolo come testo (II)", en *Versus*, 22 (enero-abril), pp. 4-31.
- (1982), *Semiotica del teatro*, Fabbri-Bompiani, Milán, 1982.
- (1988), "Sociologie du théâtre: une réexamen et une proposition", en Deldime, R. (ed.), *1^{er} Congrès Mondial de Sociologie du théâtre*, Bulzoni Ed., pp. 67-81.
- (1988a), *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, La Casa Usher, Florencia.
- DESUCHÉ, Jacques (1963), *Bertolt Brecht*, Presses Universitaires de France, Paris.
- DE TORO, Fernando (1984), *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Otrol Books.
- (1987), *Semiotica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Editorial Galerna, Buenos Aires.
- DÍAZ CASTAÑÓN, C. (1984), "De la Residencia a la Fundación", en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 263-277.
- DIEGO, F. de (1988), *El teatro de Alberti*, Fundamentos, Madrid.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1985), "Presencia-ausencia escénica del personaje", en García Lorenzo, L. (coord.), *El personaje dramático*, Taurus, Madrid, pp. 53-65.
- DÍEZ DE REVENGA, F. Javier (1984), "La «técnica funcional» y el teatro de Buero Vallejo", en *Anales de la Universidad de Murcia (Filosofía y Letras)*, XXXVI, 3-4 (1977-1978), pp. 359-369 (también en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 147-158).
- DIXON, V. (1984), "The immersion-effect in the plays of Antonio Buero Vallejo", en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 159-183.
- (1987), "Los efectos de inmersión en el teatro de Antonio Buero Vallejo", en *Anthropos*, 79, pp. 31-36.
- DODD, William Nigel (1979), "Metalinguage and Character in Drama", en *Lingua e stile*, 14, 1, pp. 135-170.
- DOEBLIN, Alfred, "La structure de l'oeuvre épique", en *Obliques*, 6-7, pp. 219-230.
- DOLEZEL, Lubomír (1973), *Narrative Modes in Czech Literature*, University of Toronto Press.
- DOMÉNECH, Ricardo (1963), "Para una visión dialéctica del teatro contemporáneo", en *Primer Acto*, 48 (diciembre).

- (1964), "Tres obras de un autor revolucionario", en Sastre, A., *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Taurus, Madrid, pp. 36-45.
- (1966), *El teatro, hoy*, Edicusa, Madrid.
- (1972), "Introducción al teatro de Rafael Alberti", en *Cuadernos hispanoamericanos*, 259 (enero), pp. 95-126.
- (1973), *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Gredos, Madrid.
- DONAHUE, Francis (1973), *Alfonso Sastre. dramaturgo y preceptista*, Plus Ultra, Buenos Aires.
- (1975), "Peter Handke y el «teatro puro»", en *Cuadernos americanos*, 3 (mayo-junio), pp. 227-238.
- DORT, Bernard (1955), "Une nouvelle dramaturgie: Brecht ou l'anti-Racine", en *Théâtre populaire*, 11 (enero-febrero), pp. 27-36.
- (1970), *Lecture de Brecht*, Seuil, Paris.
- *La Représentation émancipée*, Actes Sud, Arles, 1988.
- DUCROT, Oswald (1984), *Le Dire et le dit*, Ed. de Minuit, Paris.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1970), *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, Paris.
- DUVIGNAUD, J. (1965), *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, P. U. F., Paris.
- ECO, U. (1977), "Semiotics of Theatrical Performance", en *The Drama Review*, 21, 1 (marzo), pp. 107-117.
- EDMISTON, William F. (1987), "Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory", en *Poetics Today*, 8, 2, pp. 335-372.
- EDWARDS, Gwynne (1989), *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*, Gredos, Madrid.
- ELAM, Keir (1980), *The Semiotics of Theater and Drama*, Methuen, Nueva York.
- ELLIS-FERMOR, Ulla (1964), "A Technical Problem: The Revelation of Unspoken Thought in Drama", en *The Frontiers of Drama*, Methuen, Londres, pp. 96-126.
- ESTEBAN SOLER, Hipólito (1970), *El teatro de Alfonso Sastre*, tesis de licenciatura, Universidad de Santiago.
- ESSLIN, Martin (1971), *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*, Union Générale d'Éditions.
- (1987), *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*, Methuen, Londres.
- FARCY, G.-D. (1986), "De l'obstination narratologique", en *Poétique*, 17, 68 (mayo), pp. 491-506.
- FERAL, Josette (1968), "La théâtralité", en *Poétique*, 75, pp. 347-361.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, A. R. (1981), "La literatura, signo teatral. El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle-Inclán y *Luces de Bohemia*", en Romera Castillo, J. (coord.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, pp. 246-268.

- FERRERAS, Juan Ignacio (1988), *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Taurus, Madrid.
- FINK, Eugen (1966), *Le Jeu comme symbole du monde*. Trad. de Hans Hildenberg y Alex Lindeberg. Ed. de Minuit, París.
- FISCHER-LICHTE, E. (1984), "The Dramatic Dialogue. Oral or Literary Communication", en Schmid, H. y Van Kesteren, A. (eds.), *Semiotics of Drama and Theatre*, pp. 137-163.
- (1989), "El cambio en los códigos teatrales: hacia una semiótica de la puesta en escena intercultural", en *Gestos*, 8 (noviembre), pp. 11-32.
- FOAKES, R. A. (1990), "Making and Breaking Dramatic Illusion", en Burwick, F. y Walter Pape (eds.), *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*, De Gruyter, Berlín, pp. 217-228.
- FOKKEMA, D. (1989), "The Concept of Convention in Literary Theory and Empirical Research", en D'haen, Th.; Gröbel, R., y Lethen, H. (eds.), *Convention and Innovation in Literature*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Filadelfia, pp. 1-16.
- FONTANILLE, Jacques (1989), *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*, Hachette, París.
- FRIEDMAN, Edward H. (1979), "Sastre's Tragic Vision: the Dialectical Process in *Ana Kleiber*, *Muerte en el barrio* and *La mordaza* de Alfonso Sastre", en *West Virginia University Philological Papers*, 25, pp. 46-60.
- FÜREDY, V. (1989), "A Structural Mode of Phenomena with Embedding in Literature and Other Arts", en *Poetics Today*, 10, 4 (Invierno), pp. 745-769.
- GADAMER, H. G. (1991), *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1981), "Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro", en *Segismundo*, 33-34, Madrid, pp. 9-50.
- (1984), "Punto de vista y teatralidad (el ejemplo de Buero Vallejo)", en Garrido Gallardo, M. A. (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, C. S. I. C., Madrid, pp. 627-635.
- (1988), "Identificación y distancia. Notas sobre la recepción teatral", en *Investigaciones semióticas II*, 1988, pp. 181-196.
- (1990), "El espacio de *El tragaluz*. Significado y estructura", en *Revista de literatura*, 104 (julio-diciembre), pp. 487-504.
- (1991), "Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico)", en *Revista de literatura*, LII, 106 (julio-diciembre), pp. 371-390.
- (1991a), *Drama y tiempo. Dramatología I*, C. S. I. C., Madrid.
- GARCÍA LORENZO, L. (1984), "Elementos paraverbales en el teatro de Buero Vallejo", Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 93-112.
- GARCÍA PAVON, F. (1976), "Prólogo", en Buero, A., *La doble historia...*, pp. 9-35.
- GARNER, Stanton B. Jr. (1989), *The Absent Voice. Narrative Comprehension in the Theater*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago.

- GARRIDO GALLARDO, A. (1986), "Sobre el relato interrumpido", en *Revista de literatura*, L, 100, pp. 349-385.
- GAUDREAU, A. y F. JOST (1990), *Cinéma et récit II: Le récit cinématographique*, Nathan, Paris.
- GEIS, Deborah R. (1993), *Postmodern Textualities. Monologue in Contemporary American Drama*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- GENETTE, Gérard (1969), "Frontières du récit", en *Figures II*, Seuil, París, pp. 49-69.
- (1972), "Discours du récit", en *Figures III*, Seuil, París, pp. 67-278.
- (1986), "Introduction à l'architexte", en AAVV., *Théorie des genres*, Seuil, París, pp. 89-159.
- (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, París.
- (1983), *Nouveau discours du récit*, Seuil, París.
- (1991), *Fiction et diction*, Seuil, París.
- GENOT, Gérard (1993), *Pirandello: un théâtre combinatoire*, Presses Universitaires de Nancy.
- GIRARD, G., R. OUELLET y Cl. RIGAUD (1978), *L'Univers du théâtre*, P. U. F., París.
- GISSELBRECHT, André (1967), "«Ainsi va le monde et il en va pas bien». Introduction à l'œuvre de Bertolt Brecht", en *Europe*, 133-134 (enero-febrero), pp. 67-111.
- GIULIANO, W. (1971), *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*, Nueva York.
- GOETHE (1983), *Écrits sur l'art*, presentación de Tzvetan Todorov, Klincksieck, París.
- GOLDMANN, Lucien (1968), "Introduction aux premiers écrits de Georges Lukács", en Lukács, G., *La Théorie du roman*, Gonthier, Pottiers, pp. 156-190.
- GOMEZ TORRES, A. (1990), "Para la definición del concepto de tragedia en el teatro de Buero Vallejo", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 212-222.
- GOUHIER, H. (1978), *L'Oeuvre théâtrale*, Éd. d'aujourd'hui, París.
- GOPEGUI, B. (1990), "Los últimos días de Emmanuel Kant: la luz de la melancolía", en *El Público*, 77 (marzo-abril), pp. 40-43.
- OREJAS, A. J. y J. COURTÉS (1982), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid.
- GRIMM, Reinhold (1992), "Brecht in Spagna", en *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, XLV, 1 (enero-marzo), pp. 73-89.
- GROFF, Edward (1959), "Point of View in Modern Drama", en *Modern drama*, 2, pp. 268-282.
- GROSSVOGEL, David Y. (1964), *The Blasphemers: The Theater of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet*, Cornell University Press, Ithaca.

- GRUPO μ (1982), *Rhétorique générale*, Seuil, París.
- GUIRAUD, Pierre (1969), "Temps narratif et temps dramatique: le récit dramatique", en *Essais de Stylistique*, Editions Klincksieck, París, pp. 151-171.
- GUSDORF, Georges (1991), "Condiciones y límites de la autobiografía", en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos Anthropolos* (diciembre), pp. 9-18.
- GUTIÉRREZ FLOREZ, F. (1990) "El espacio y el tiempo teatrales: propuesta de acercamiento semiótico", en *Tropelias*, 1, pp. 135-149.
- GUTIÉRREZ, F. y R. DE LA FUENTE (1992), *Cómo leer a Buero Vallejo*, Júcar, Madrid.
- HABERMAN, Donald (1967), *The Plays of Thornton Wilder. A Critical Study*, Wesleyan University Press, Middletown.
- HALSALL, A.W. (1988), *L'Art de convaincre. Le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande, Paratexte*, Toronto.
- HALSEY, M. T. (1988), "Dramatic Patterns in Three History Plays of Contemporary Spain", en *Hispania*, LXXX, pp. 20-50.
- HAMBURGER, K. (1986), *Logique des genres littéraires*, Seuil, París.
- HAMLIN, Cyrus (1982), "The Conscience of Narrative: Toward a Hermeneutics of Transcendence", en *New Literary History*, 2 (invierno), pp. 205-230.
- HAMON, Philippe (1977), "Pour un statut sémiologique du personnage", en Barthes, R.; Kayser, W.; Booth, W. C.; y Hamon, Ph., *Poétique du récit*, Seuil, París, pp. 115-180.
- (1977), "Texte littéraire et métalangage", en *Poétique*, 31 (septiembre), pp. 261-284.
- HARPER, S. N. (1985), "Alfonso Sastre nos habla de su 'tragedia compleja'", en *Estreno*, 11, 1 (primavera), pp. 21-24.
- HAWKES, Terence (1977), *Structuralism and Semiotics*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles.
- HAYS, Michael (1985), "Drame et théorie du drame. Peter Szondi et le théâtre moderne", en *Cahiers de Philologie*, 5, pp. 75-92.
- HECHT, W. (1981), "The Development of Brecht's Theory of the Epic Theater, 1918-1933", en *Tulane Drama Review*, VI, 1, pp. 40-97.
- HEGEL (1953), *Esthétique*, Presses Universitaires de France, París.
- HENAUT, A. (1983), *Narratologie. Sémiotique générale*, PUF, París.
- HENRÍQUEZ-SANGUINETTI, C. (1993), "La funcionalidad del grotesco en *La Celestina* y *Jenofa Juncal* de Alfonso Sastre", en M. de Paco (ed.), *Alfonso Sastre*, pp. 269-274.
- HERMANS, H. (1980), "Análisis semiótico de *Noche de Guerra* en el Museo del Prado", en AAVV, *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles. Actas del I Symposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Göttingen*, pp. 243-258.

- (1989), *El teatro político de Rafael Alberti*, Universidad de Salamanca.
- HOEVELER, D. L. (1978), "Death of a Salesman, a psychomachia", en *Journal of American Culture*, 1, pp. 632-638.
- HOLLANDER, Robert (1975), "Literary Consciousness and the Consciousness of Literature", en *The Sewanee Review*, 1 (Invierno), pp. 115-127.
- HORMIGÓN, J. A. (1972), *Ramón del Valle Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Alberto Corazón Editor, Madrid.
- HORNBY, Richard (1986), *Drama, Metadrama, and Perception*, Bucknell University Press, Lewisburg.
- HUBERT, Mari-Claude (1986), *Le Théâtre*, Armand Colin, París.
- HUGO, V. (1985), *Oeuvres complètes: Critique*, ed. de J. P. Reynaud, R. Laffont, París.
- (1985a), *Oeuvres complètes: Poésie I*, ed. de Cl. Gély, R. Laffont, París.
- HUIZINGA, Johan (1987), *Homo ludens*, Alianza, Madrid.
- HUTCHESON, Linda (1977), "Modes et formes du narcissisme littéraire", en *Poétique*, 29 (Febrero), pp. 90-106.
- IGLESIAS FELJOO, Luis (1976), "Introducción", en Buero, A., *La tejedora de sueños*, pp. 11-100.
- (1980), "La actualidad de Arturo U. de Brecht", en *Cuadernos hispanoamericanos*, 361-362 (julio-agosto), pp. 330-342.
- (1982), *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Universidad de Santiago.
- (1983), "El tiempo en el teatro", en *Actas del coloquio internacional «Semiótica del teatro: el texto y la representación»*, Roma, Instituto Español de Cultura (en prensa).
- (1986), "Introducción a Gonzalo Torrente Ballester: el teatro", en *Anthropos*, 66-67, pp. 61-66.
- (1988), "El último teatro de Buero Vallejo", en Peco, M. de (ed.), *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, pp. 109-118.
- (1988a), "Valle-Inclán, entre teatro y novela", en *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 7, pp. 65-79.
- (1990), "Buero Vallejo: un teatro crítico", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 70-88.
- (1991), "Soñar con los ojos abiertos", en *Teatro español contemporáneo. Antología*, Madrid-México, pp. 91-96.
- INGARDEN, R. (1973), *The Literary Work of Art: An Investigation of the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature*, Evanston.
- ISASI ANGULO, A. (1974), *Diálogos del teatro español de la posguerra*, Ayuso, Madrid.
- ISSACHAROFF, Michael (1985), *Le spectacle du discours*, José Corti, París.

- (1991), "Vox clamantis: l'espace de l'interlocution", en *Poétique*, 87 (septembre), pp. 315-326.
- (1993), "Voix, autorité, didascalies", en *Poétique*, 96 (novembre), pp. 463-473.
- JACQUOT, J. (1968), "Craig, Yeats et le théâtre d'Orient", en Jean Jacquot (ed.), *Les Théâtres d'Asie*, Éditions du C. N. R. S., Paris, pp. 271-283.
- JANSEN, Steen (1984), "Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique. Quelques observations sur un 'modèle' du genre dramatique et sur les *Set personaggi* in cerca d'autore de Pirandello", en Schmid, Herta y Van Kesteren, Aloysius (eds.), *Semiotics of Drama and Theatre. New perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, John Benjamins Publishing Company, pp. 254-289.
- JAUSS, H.-R. (1986), "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", en *La literatura como provocación*, Península, Barcelona, pp. 133-211.
- JEAN, G. (1977), *Le Théâtre*, Seuil, Paris.
- JEREZ-FARRÁN, Carlos (1986), "La estética expresionista en *El público* de García Lorca", en *ALEC*, 11, pp. 111-127.
- JONES, Cyril A. (1967), "Brecht y el drama del Siglo de Oro en España", en *Ségs-mundo*, V-VI, pp. 39-54.
- JOST, F. (1988), "La narratologie. Point de vue sur l'énonciation", en Kermabon J., (ed.) *Les théories du cinéma aujourd'hui, CinémaAction*, pp. 63-66.
- (1988a), "Propuestas para una narratología comparada", en *Discurso*, 2, pp. 21-32.
- JOYCE, J. (1956), *A Portrait of the Artist as a Young man*, Viking Press, New York.
- JOUVET, L. (1952), *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, Paris.
- KARASEK, H. (1971), "Brecht y el teatro alemán contemporáneo", en *Primer Acto*, 131 (abril), pp. 50-56.
- KAWIN, Bruce F. (1982), *The Mind of the Novel. Reflexive Fiction and the Ineffable*, Princeton University Press, Princeton.
- KAYSER, Wolfgang (1968), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- (1977), "¿Qui raconte un roman?", en *AAVV.*, *Poétique du récit*, Seuil, Paris, pp. 59-84.
- KERMODE, F. (1967), *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press.
- KITTO, H. D. F. (1955), *Greek Tragedy: A Literary Study*, Garden City, New York.
- KOESTLER, Arthur (1968), "Illusion", en Calderwood, J. L., y Toliver, H. E., *Perspectives on Drama*, Oxford University Press, New York, pp. 237-246.
- KOWZAN, Tadeusz (1969), "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en Adorno, Th. y otros, *El teatro y su crisis actual*, Monte Avila, pp. 23-60.

- (1975), *Littérature et spectacle*, Mouton-Éditions Scientifiques de Pologne, Varsovia.
- (1976), "L'art en abyme", en *Diopère*, 96 (octubre-diciembre), pp. 74-100.
- (1992), *Sémiologie du théâtre*, Nathan, Paris.
- KRISTEVA, J. (1981), *Sémiotica I*, Fundamentos, Madrid.
- KRONIK, J. W. (1973), "Buero Vallejo's *El tragaluz* and Man Existence in History", en *Hispanic Review*, XLI, pp. 371-396.
- KUNER, M. C. (1972), *Thornton Wilder: The Bright and the Dark*, Thomas Y. Crowell Company, New York.
- LABRIOLLE, Jacqueline de (1972), *Les «Cristophe Colomb» de Paul Claudel*, Klincksieck, Paris.
- LAILLOU SAVONA, J. (1982), "Didascalies as Speech Act", en *Modern Drama*, XXV, 1 (marzo), pp. 25-35.
- LARERE, O. (1986), "Sur la mémoire au cinéma. A partir de *Nostalghia*", en *Poétique*, 17, 67 (avril), pp. 371-383.
- LARUBIA PRADO, F. (1989), "El tragaluz de Buero Vallejo: el artista como arquitecto del futuro", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXV, pp. 317-335.
- LAUGHLIN, Karen (1985), "Beckett's Three Dimensions: Narration, Dialogue, and the Role of the Reader in *Play*", en *Modern Drama*, 28, pp. 329-340.
- LANDRY, J.-M. (1972), "Chronologie et temps dans *Le soulier de satin*", en *Revue des Lettres Modernes*, 310-314, pp. 7-31.
- LEE, Sang-Kyong (1985), "The Reception of Classical Japanese Drama in the Theatrical Conceptions of Western-European Stage Directors", en Balakian, Anna (ed.), *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, 1, Garland Publishing Inc, New York y Londres, pp. 320-324.
- LE MARINEL, J. (1989), "Du roman au théâtre: l'exemple de l'adaptation des *Frères Karamazov* par Jacques Copeau", en *Revue d'histoire du théâtre*, 3, 163 (juilo-septiembre).
- LEVIN, H. (1986), *Playboys and Killjoys. An Essay on the Theory and Practice of Comedy*, Oxford University Press, Oxford.
- LEVINSON, Stephen C. (1985), *Pragmatics*, Cambridge University Press.
- LEVITT, Paul M. (1971), *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, Mouton, La Haya-Paris.
- LINTVELT, J. (1981), *Essai de typologie narrative: le point de vue*, Corti, Paris.
- LILOURE, Michel (1971), *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel*, Armand Colin, Paris.
- LEPMANN, Stephen (1976), "Metatheater and the Criticism of the Comedia", en *MLN*, XLI, pp. 231-246.
- LOTMAN, Yuri M. (1982), *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid.

- LUKACS, Georg (1966), *La novela histórica*, Ed. Era, México.
- (1970), *El alma y las formas. La teoría de la novela*, en *Obras completas*, 1, trad. de Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona.
- LUPERINI, R. y CUEVAS, M. A. (1982), "Introducción", en Pirandello, L., *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, Cátedra, Madrid, pp. 9-68.
- LUZÁN, I. de (1977), *La Poética o Reglas de la Poesía en general, y de sus principales especies*, ed. de Russell P. Sebold, Labor, Barcelona.
- MACLEAN, M. (1988), *Narrative as Performance*, Routledge, Londres.
- MADAULE, J. (1968), *Claudiel et le langage*, Desclée de Brower.
- (1981), *Claudiel dramaturge*, L'Arche, Paris.
- MAGAÑA DE SCHEVILL, Y. (1959), "Lo trágico en el teatro de Buero Vallejo", en *Hispanófila*, 1, pp. 51-58.
- MAINGUENEAU, D. (1976), *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Problèmes et perspectives*, Hachette, Paris.
- (1990), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris.
- MANCHADO, Josefina (1984), "Teoría dramática de Alfonso Sastre", en *Caligrama*, I, 1-2, pp. 111-125.
- MANCINI, Franco (1986), *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Ed. Dedalo, Bari.
- MANNONI, O. (1966), "L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire", en *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, Paris, pp. 161-183.
- MARTÍN, Sabas (1990), "Alberti: teatro abierto", en *Cuadernos hispanoamericanos*, 485-486 (noviembre-diciembre), pp. 261-273.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1983), *La estructura de la obra literaria*, Ariel, Barcelona.
- MATHIEU-COLAS, M. (1986), "Frontières de la narratologie", en *Poétique*, 65 (fébrero), pp. 91-110.
- MAYER, H. (1977), *Brecht et la tradition*, L'Arche, Paris.
- MENDLOW, A. A. (1965), *Time and the Novel*, Humanities Press, New York.
- MERCIER-CAMPICHE, M. (1968), *Le Théâtre de Claudiel ou la puissance du grief et de la passion*, Pauvert, Paris.
- MEYERHOLD, Vsevolod (1963), *Le Théâtre théâtral*, trad. de Nina Gouffinkel, Gallimard, Paris.
- MIGNON, Paul-Louis (1986), *Le Théâtre au XX^e siècle*, Gallimard, Paris.
- MILLER, Arthur (1970), "Introduction to the Collected Plays", en *Arthur's Miller Collected Plays*, The Viking Press, New York.
- MILLER, D. A. (1981), *Narrative and its Discontents. Problems of Closure in the Traditional Novel*, Princeton Univ. Press.
- MOLES, Abraham A., y E. Rohmer (1972), *Psychologie de l'espace*, Casterman, Tournai.

- (1982). "L'espace, lieu schématique des actions: un budget spatial du théâtre", en *Labyrinthes du vécu. L'espace: matière d'actions*, Librairie des méridiens, Paris, pp. 96-131.
- MOLINA, Ida (1984). "The Dialectical Structure of Buero Vallejo's Multi-faceted Definition of Tragedy", en Peco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 113-131.
- MORALEDA, P. (1990). "La función focalizadora en el teatro de Buero Vallejo", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 299-311.
- MUKAROWSKY, Jan (1977). "El tiempo en el cine", en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 223-230.
- MURRAY, Edward (1990). *Varieties of Dramatic Structure. A Study of Theory and Practice*, University Press of America, Londres.
- NAALD, Anje C. Van der (1973). *Alfonso Sastre, dramaturgo de la revolución*, Nueva York, Anaya-Las Américas.
- NÄGELE, Rainer (1981). "Peter Handke: The Staging of Language", en *Modern Drama*, XXIII, 4 (enero), pp. 327-338.
- NEWBERRY, Wilma (1969). "Aesthetic Distance in García Lorca's *El público*: Pirandello and Ortega", en *Hispanic Review*, XXXVII, pp. 276-298.
- NICHOLAS, R. L. (1968). *The Evolution of Technique in the Theater of Antonio Buero Vallejo*, tesis de la Universidad de Oregón, University Microfilms, Michigan.
- (1972). *The Tragic Stages of Antonio Buero Vallejo*, Hispanófila, Valencia.
- (1992). *El sainete serio*, Universidad de Murcia.
- NIEVA, F. (1980). "El espectáculo como técnica de persuasión en Brecht", en *Primer Acto*, 184 (abril-mayo), pp. 29-37.
- NOBLE, Beth W. (1958). "Sound in the Plays of Buero Vallejo", en *Hispania*, XLI, 1 (marzo), pp. 56-59.
- NOJGAARD, M. (1978). "Tempo drammatico e tempo narrativo. Saggio sui livelli temporali ne *La dernière bande di Beckett*", en *Biblioteca teatrale*, 20, pp. 65-75.
- OBREGÓN, O. (1977). "Introducción a la dramaturgia de Alfonso Sastre", en *Estudios ibéricos*, XII, pp. 19-82.
- O'CONNOR, P. W. (1987). "Confrontación y supervivencia en *El troglodita*", en *Anthropos*, 79, pp. XII-XIII.
- (1988). *Dramaturgas españolas de hoy*, Espiral, Madrid.
- (1988a). "Dos dramaturgas de los ochenta: nuevos horizontes, viejos obstáculos", en Amell, S. y García Castañeda, S. (eds.), *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Playor, Madrid, pp. 133-136.
- OLIVA, César (1989). *El teatro desde 1936*, en *Historia de la literatura española actual*, 3, Alhambra, Madrid.
- ORR, John (1989). *Tragic Drama & Modern Society*, MacMillan, Londres.

- ORTEGA Y GASSET, J. (1947). *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, III, Revista de Occidente, Madrid, pp. 353-386.
- PACO, M. de (ed.) (1984), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Universidad de Murcia.
- (1985), "La taberna fantástica, tragedia compleja", en *Primer Acto*, 210-211 (septiembre-diciembre), pp. 81-83.
- (1986), "Estudio preliminar", en Sastre, A., *La taberna fantástica*, Taurus, Madrid, pp. 7-44.
- (1987), "Buero Vallejo y la tragedia", en *Anthropos*, 79, pp. 56-58.
- (1988), "El «perspectivismo histórico» en el teatro de Buero Vallejo", en Paco, M. de (ed.), *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, pp. 101-107.
- (1990), "Introducción", en Sastre, A., *La taberna fantástica*, pp. 11-67.
- (1990a), "Procedimientos formales y simbólicos en el teatro de Buero Vallejo", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 40-58.
- (1991), "El último teatro de Alfonso Sastre", en *Anthropos*, 126 (noviembre), pp. 43-47.
- (de.) (1993), *Alfonso Sastre*, Universidad de Murcia.
- PAJÓN MECLOY, E. (1986), *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*, Ed. del autor, Madrid.
- (1987), "La dialéctica de los límites en el teatro de Antonio Buero Vallejo", en *Anthropos*, 79, pp. 28-31.
- PALENQUE, M. (1983), "Las acotaciones de Valle-Inclán: *Luces de Bohemia*", en *Segismundo*, 37-38, Madrid, pp. 131-157.
- PALLOTTINI, M. (1983), *La saggistica di Alfonso Sastre. Teoria letteraria e materialismo dialettico (1950-1980)*, Franco Angeli, Milán.
- PAPE, W. (1990), "Comic Illusion and Illusion in Comedy: The Discourse of Emotional Freedom", en Burwick, F. y Walter Pape (eds.), *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*, pp. 229-249.
- PARAÍSO, Isabel (1994), *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Cátedra, Madrid.
- PARKER, Brian (1966), "Point of View in Arthur's Miller *Death of a Salesman*", en *University of Toronto Quarterly*, 35, pp. 152-169.
- (1982), "The Composition of *The Glass Menagerie*: An Argument for Complexity", en *Modern Drama*, XXV, 3 (septiembre), pp. 409-422.
- PAULHAN, J. (1966), *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*, Gallimard, Paris.
- PAVIS, Patrice (1976), *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Les Presses de l'Université de Québec.
- (1976a), "Théorie du théâtre et sémiologie: sphère de l'objet et sphère de l'homme", en *Semiotica*, 16, 1, pp. 45-68.
- (1980), "Pour une esthétique de la réception théâtrale", en Durand, R. (ed.), *La Relation théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, pp. 27-54.

- (1982), "L'héritage de P. Szondi pour la sémiologie et la théorie de l'avant-garde théâtrale", en *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, pp. 61-79.
- (1982), *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Presses Universitaires de Lille.
- (1983), "Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire", en *Revue des sciences humaines*, LX, 189 (enero-marzo), pp. 51-68.
- (1983a), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona.
- (1984), "On Brecht's Notion of Gestus", en Schmid y Van Kesteren (eds.), *Semiotics of Drama and Theater...*, pp. 290-304.
- (1987), "La recepción del texto dramático y espectacular: los procesos de ficcionalización y de ideologización", en *Discurso*, 1, 1, pp. 27-54.
- PAYERAS GRAU, M. (1987), "Complejidad dramática y trasfondo ético en el teatro de Antonio Buero Vallejo (la propositio de dos dramas de intención política)", en *Anthropos*, 79, pp. 58-63.
- PENNINGTON, E. (1990), "Metatheatrical Techniques in Alfonso Sastre's *Jenafa Juncal*", en *Gestos*, 10 (noviembre), pp. 77-89.
- (1993), "Sastre's *Jenafa Juncal*: Cry of the Outcasts", en M. de Paco (ed.), *Alfonso Sastre*, pp. 285-291.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1993), "Sobre la pragmática del texto teatral: el "hablante dramático básico" en el teatro de Alfonso Sastre", en Bartol Hernández, J. A., García Santos, J. F. y De Santiago Guervós, J. (eds.), *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, Ed. Universidad, Salamanca, pp. 733-747.
- PÉREZ COTERILLO, M. (1986), "Veintitrés estrenos para la historia del teatro español", en *Cuadernos El Público*, 13 (abril), pp. 23-57.
- PÉREZ GALLEGO, Cándido (1975), "Dentro-fuera y presente-absente en teatro", en Díez Barque, J. M. y García Lorenzo, L., *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, pp. 169-191.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1964), "Se trata de Alfonso Sastre, dramaturgo melancólico de la revolución", en Sastre, A., *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Taurus, Madrid, pp. 11-35.
- (1967), "Alfonso Sastre, ese dramaturgo español desplazado, provocador e inmoldado", en Sastre, A., *Obras completas*, pp. IX-XXXI.
- PÉREZ-STANFIELD, M. P. (1983), *Direcciones de teatro español de posguerra*, Porrúa Turanzas, Madrid.
- (1969), "El héroe en las «tragedias complejas» de Alfonso Sastre", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 327-335.
- PERRY, Menakhem (1979), "Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates its Meanings", en *Poetics Today*, 1, 1-2, pp. 35-64.

- PFISTER, Manfred (1984), "Outlines of a Communicative and Pragmatic Theory of the Dramatic Figure", en Coy, J. y Hoz, J. de (eds.), *Estudios sobre los géneros literarios, II (Tipología de los personajes dramáticos)*, Univ. de Salamanca, pp. 11-31.
- (1988), *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge.
- PLATÓN (1966), *La République*, trad. de Émile Chambry, Gonthier, Paris.
- POLANSKY, Susan G. (1988), "Provocation to Audience Response: Narrators in the Plays of Antonio Buero Vallejo", en *Letras Peninsulares*, 1, 2 (otoño), pp. 200-223.
- POPKIN, L. B. (1976), *The theatre of Rafael Alberti*, Tamesis Books, Londres.
- POUILLON, J. (1946), *Temps et roman*, Gallimard, Paris.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1988), *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid.
- PRINCE, Gerald (1973), "Introduction à l'étude du narrataire", en *Poétique*, 14, pp. 178-196.
- (1982), *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Mouton Publishers, Berlin.
- QUINIOU, Georges-André (1979), "Le spectateur en procès", en Dor, B. y Peyret, J.-F. (eds.), *Bertolt Brecht*, L'Horne, Paris, pp. 108-115.
- RACHID HADDAD, Y. (1982), *Art du conteur; art de l'acteur*, Cahiers théâtre Louvain.
- REIS, C. y A. C. M. LOPES (1987), *Dicionário de narratologia*, Almedina, Coimbra.
- REVZINA, O., REVZIN, I. Y. (1975), "A Semiotic Experiment on Stage: The Violation of the Postulate of Normal Communication as a Dramatic Device", en *Semiotica*, 14, 3, pp. 245-268.
- RICE, Mary (1992), *Distancia e inmersión en el teatro de Buero Vallejo*, Peter Lang, New York.
- RICOEUR, P. (1983), *Temps et récit*, I, Seuil, Paris.
- RICHARDSON, Brian (1987), "Time is out of joint: Narrative Models and the Temporality of the Drama", en *Poetics today*, 8, 2, pp. 299-309.
- (1988), "Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage", en *Comparative Drama*, XXII, 3 (otoño), pp. 193-214.
- RILLA, Paul (1957), "Théâtre épique ou dramatique", en *Europe*, 133-134 (enero-febrero), pp. 47-52.
- RIMMON-KENAN, S. (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, Londres.
- ROBERTS, D. (1988), "Marat/Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de vanguardia", en Pico, J. (ed.), *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid, pp. 165-187.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1967), "Tres aspectos de una misma realidad en el teatro español contemporáneo: Buero, Sastre, Otero", en *Hispanófila*, 31, pp. 43-58.

- ROMERO GUALDA, M. V. (1977), *Vocabulario de cine y televisión*, Universidad de Navarra, Pamplona.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M.-Cl. (1972), "Narration et signification: un exemple filmique", en *Poétique*, 12, pp. 518-530.
- ROSENFELD, Anatol (1965), *O teatro épico*, São Paulo Editora, São Paulo.
- ROUSSET, Jean (1958), "La structure du drame claudélien. L'écran et le face à face", en *Studi Francesi*, 2, pp. 220-230.
- *Forme et signification*, Seuil, Paris, 1962.
- ROZAS, Juan Manuel (1980), "Sobre la técnica del actor barroco", en *Anuario de Estudios Filológicos*, III, pp. 191-202.
- (1981), "Fuenteovejuna desde la segunda acción", en Navarro González, Alberto (ed.), *Actas del I Simposio de Literatura Española*, Universidad de Salamanca, pp. 173-192.
- RUBIO, Jesús (1990), "Del teatro independiente al neocostumbrismo", en *Hispanística XX*, 7, pp. 185-202.
- RUBIO MONTANER, P. (1990), "Primacía de la focalización en la instancia narrativa", en *Revista de literatura*, LII, 103, pp. 47-66.
- RUGGERI MARCHETTI, Magda (1975), *Il teatro di Alfonso Sastre*, Bulzoni, Roma.
- (1977), "La «tragedia compleja»: bases teóricas y realización en los dramas inéditos de Alfonso Sastre", en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, pp. 645-649.
- (1979), "Introducción", en Sastre, A., *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, Cátedra, Madrid, pp. 11-134.
- (1981), *Il teatro di Antonio Buero Vallejo e il processo verso la verità*, Bulzoni, Roma.
- (1984), "Sobre La detonación de Antonio Buero Vallejo", en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 315-326.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1967), *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Alianza Ed., Madrid.
- (1981), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid.
- (1984), "De *El sueño de la razón* a *La detonación* (Breve meditación sobre el posibilismo)", en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 327-331.
- (1989), "Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, pp. 383-388.
- SALVAT, R. (1975), "Introducción", en Alberti, R., *Noche de Guerra en el Museo del Prado*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, pp. 13-61.
- (1988), "El lenguaje escénico de Buero Vallejo", en Paco, M. de (ed.), *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, pp. 19-42.
- SÁNCHEZ, Roberto G. (1977), "Teatralidad y carpintería teatral: la simultaneidad escénica en la obra de Buero Vallejo", en *Cuadernos hispanoamericanos*,

- 320-321 (febrero-marzo), pp. 394-407 (también en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, 1984, pp. 133-146).
- SARRAZAC, J.-P. (1981), *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, L'Alre, Lausanne.
- SARTRE, Jean-Paul (1973), *Un Théâtre de situations*, textos recogidos por M. Contat y M. Rybalka, Gallimard, París.
- SASTRE, Alfonso (1956), *Drama y sociedad*, Taurus, Madrid.
- (1958), "Espacio-Tiempo y Drama", en *Primer Acto*, 6 (enero-febrero), p. 13.
- (1964), "Teatro de vanguardia, regreso al realismo y experiencia épica", en *Cargamento de sueños...*, Taurus, Madrid, pp. 139-142.
- (1964a), "De teatro y dialéctica", en *Primer Acto*, 55 (agosto), pp. 4-12.
- (1965), *Anatomía del realismo*, Seix Barral, Barcelona.
- (1965a), "Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia", en *Primer Acto*, 61 (febrero), p. 4.
- (1970), *La revolución y la crítica de la cultura*, Grijalbo, Barcelona.
- (1990), "Nota sobre esta obra: por un teatro insumiso", en Sastre, A., *El camarada oscuro. Tierra roja*, Hirugarren Prentsa, pp. 11-12.
- (1991), "Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Notas para una sonata en mi (menor)", en *Anthropos*, 126 (noviembre), pp. 18-26.
- SCHAEFFNER, A. (1965), "Rituel et préthéâtre", en AAVV., *Histoire des spectacles*, Gallimard, París, pp. 21-54.
- SCHERER, Jacques (1986), *La Dramaturgie classique en France*, A. G. Nizet Éditeur, París.
- SCHLEGEL, A. W. (1971), *Cours de littérature dramatique*, Slatkine Reprints, Ginebra.
- SCHLUETER, June (1979), *Metafictional Characters in Modern Drama*, Columbia University Press, New York.
- SCHMELING, Manfred (1982), *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres Modernes, París.
- SCHMID, Herta y Aloysius VAN KESTEREN (eds.) (1984), *Semiotics of Drama and Theatre. New perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, John Benjamins Publishing Company.
- SCHOLES, R. y R. KELLOGG, (1968) *The Nature of Narrative*, Oxford University Press.
- SCHWARTZ, Keesel (1968), "Posibilismo and Imposibilismo. The Buero Vallejo-Sastre Polemic", en *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV, 1-2, pp. 436-445.
- SEARLE, J. (1982), *Sens et expression*, Minuit, París.
- SEGRE, Cesare (1981), "Narratology and Theater", en *Poetics Today*, II, 3, pp. 95-104.
- (1984), *Teatro e romanzo*, Einaudi Editore, Turín.

- SERPIERI, Alessandro (et al.) (1978), *Come comunica el teatro: dal testo alla scena*, Il Formichiere, Milán.
- (1981), "Toward a Segmentation of the Dramatic Text", en *Poetics Today*, II, 3 (1981), pp. 163-200.
- SERRANO, Virtudes (1990), "Tiempo y espacio en la estructura dramática de *La detonación*", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 201-211.
- SERREAU, Geneviève (1950), *Bertolt Brecht dramaturge*, L'Arche Edit., Paris.
- SIEFFERT, R. (1968), "Le Théâtre japonais", en Jean Jacquot (ed.), *Les théâtres d'Asie*, Éditions du C. N. R. S., Paris, pp. 133-161.
- SITO ALBA, M. (1987), *Análisis de semiótica teatral*, UNED, Madrid.
- SOBEJANO, G. (1981), "Cinco horas con María: de la novela al drama", en Delibes, M., *Cinco horas con Mario (versión teatral)*, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 9-132.
- SOURIAU, É. (1950), *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, Paris.
- SPANG, Kurt (1991), *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, EUNSA, Pamplona.
- STAIGER, Emil (1966), *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid.
- STANZEL, Franz (1971), *Narrative Situations in the Novel*, Indiana University Press, Bloomington-Londres.
- (1984), *A Theory of Narrative*, Cambridge University Press.
- STATES, Bert O. (1985), *Great reckonings in little rooms. On the Phenomenology of Theater*, University of California Press, Londres.
- STEINER, G. (1965), *La Mort de la tragédie*, Seuil, Paris.
- STERNBERG, M. (1978), *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore-Londres.
- STYAN, J. L. (1981), *Modern Drama in Theory and Practice 3. Expressionism and Epic Theatre*, Cambridge University Press.
- SUCHY, Patricia A. (1991), "When Words Collide: The Stage Direction as Utterance", en *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, VI, 1 (otoño), pp. 69-82.
- SWIONTEK, S. (1986), "La situation théâtrale inscrite dans le texte dramatique", en AAVV., *Le Texte dramatique. La lecture et la scène*, Wrocław, pp. 97-107.
- SZONDI, Peter (1974), *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Éditions de Minuit, Paris, 1974.
- (1994), *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Destino, Barcelona.
- Théâtre populaire*, 14 (julio-agosto 1955).
- THIBAUDEAU, Jean (1973), "Pour la lecture de Brecht", en *L'Arc*, 55, pp. 16-17.
- THOMASEAU, J. M. (1984), "Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien", en *Littérature*, 53, pp. 79-103.

- TOBIN, P. D. (1978). *Time and the Novel. The Genealogical Imperative*. Princeton University Press.
- TODOROV, Tzvetan (1966). "Les catégories du récit littéraire". *Communications*, 8, 127-ss.
- (1971). *Poétique de la prose*. Seuil, Paris.
- (1975). *Poética*. Losada, Buenos Aires.
- (1977). *Théories du symbole*. Seuil, Paris.
- TORDAI, Zador (1981). "Woyzeck", en Annie Goldmann y Sami Naïr (eds.), *Essais sur les formes et leurs significations*, Denoël/Gonthier, Paris, pp. 53-80.
- TORRES NEBRERA, G. (1982). *El teatro de Rafael Alberti*. SGEL, Madrid.
- (1990). "Alberti: del teatro político al teatro integrador", en *Cuadernos hispanoamericanos*, 485-486 (noviembre-diciembre), pp. 245-259.
- (1990a). "Calixto desde el contexto del teatro bueriano", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 322-332.
- UBERSFELD, Anne (1980). "Notes sur la dénégation théâtrale", en Durand, R., *La relation théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, pp. 11-25.
- (1981). *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, Editions Sociales, Paris.
- (1989). *Semiotica teatral*, Cátedra/Universidad de Murcia, Madrid.
- URRUTIA, J. (1975). "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto teatral", en Díez Borque, J. M. y García Lorenzo, L. (eds.), *Semiotología del teatro*, Planeta, Barcelona.
- USPENSKY, Boris (1973). *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Univ. of California Press, Berkeley and
- VAN LAAN, Thomas F. (1970). *The Idiom of Drama*, Cornell University Press, Ithaca.
- VANOYE, F. (1989). *Récit écrit. Récit filmique*, Nathan, Paris.
- VANOYE, F., J. MOUCHON, y J. P. SARRAZAC (1981). *Pratiques de l'oral. Écoute. Communications sociales, jeu théâtral*, Armand Colin, Paris.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (1970). *Critique du roman. Essai sur «La Modification» de Michel Butor*, Gallimard, Paris.
- VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael (1957). "La actualidad teatral: El zoo de cristal de Tennessee Williams", en *Insula*, 130 (septiembre), p. 10.
- VELTRUSKY, J. (1977). *Drama as Literature*, The Peter de Ridder Press, Lisse.
- VERSINI, Georges (1985). *Le Théâtre français depuis 1900*, P. U. F., Paris.
- VICENTE HERNANDO, C. de (1991). "Teoría y crítica de la imaginación: un trabajo de praxis dialéctica (1991)", en *Anthropos*, 126 (noviembre), pp. 70-74.
- VIGEANT, L. (1989). "Le théâtre avec ou sans drame", en Camerlain, L. y Vigeant, L., *Le texte emprunté. Jeu. Cahiers de théâtre*, 53, 4 (diciembre), pp. 27-31.

- VILLANUEVA, D. (1989), "La unidad de tiempo en la novela", en *Le Temps du récit*, Casa de Velázquez, Madrid, pp. 127-145.
- (1992), *Teorías del realismo literario*, Instituto de España/Espasa Calpe, Madrid.
- VILLEGAS, J. (1967), "Alfonso Sastre y la modernización del teatro español", en *Anales de la Universidad de Chile*, LXXV, 141-144, pp. 27-45.
- (1975-1976), "Acción dramática y disposición temporal en Ana Kleiber de Alfonso Sastre", en *Explicación de Textos Literarios*, IV, 2, pp. 121-133.
- (1982), *Interpretación y análisis del texto dramático*, Girol Books, Ottawa.
- (1988), "1949-1955: lo social, una categoría superior a lo artístico", en *Cuadernos El Público*, 38 (diciembre), pp. 39-47.
- (1991), "Humor, sexualidad y desencanto en la *Celestina* de Alfonso Sastre", en *Anthropos*, 126 (noviembre), pp. 57-59.
- VISWANATHAN, J. (1985), "Distanciation et distance esthétique", en Balakian, Anna (ed.), *Proceedings on the Xth. Congress of the International Comparative Literature Association*, Garland Publishing, New York, pp. 262-268.
- WARNING, R. (1979), "Pour une pragmatique du discours littéraire", en *Poétique*, 39, pp. 329-337.
- WAUGH, Patricia (1984), *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London.
- WEINGARTEN, Barry E. (1984), "Dramatic Point of View and Antonio Buero Vallejo's *La fundación*", en *Hispanic Journal*, 5, pp. 145-153.
- WEINRICH, H. (1974), *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Gredos, Madrid.
- WELLEK, R. y R. WARREN (1971), *La Théorie littéraire*, Seuil, Paris.
- WILDER, Thornton (1964), "Some Thoughts on Playwriting", en Corrigan, Robert W. y Rosenberg, James L. (eds.), *The Context and Craft of Drama. Essays on the Nature of Drama and Theatre*, Chandler Publishing Company, Scranton.
- WILLET, J. (1967), *The Theater of Bertolt Brecht: A Study on Eight Aspects*, Methuen, Londres.
- WILLIAMS, Raymond (1975), *El teatro de Ibsen a Brecht*, Ed. Península, Barcelona.
- WILSON, Robert R. (1984), "Narratives, Narrators, and Narratees in *Hamlet*", en *Hamlet Studies*, 6, 30-40.
- WITTIG, Susan (1974), "Toward a Semiotic Theory of the Drama", en *Educational Theatre Journal*, 26, pp. 441-454.
- WORTHEN, W. B. (1992), *Modern Drama and the Rhetoric of Theater*, University of California Press, Los Angeles/Oxford.
- YACOBI, Tamar (1987), "Narrative Structure and Fictional Mediation", en *Poetics Today*, 8, 2, pp. 335-372.

- YXART, José (1987), *El arte escénico en España*, Alta Fulla, Barcelona.
- ZAHAREAS, Anthony (1968), "The Absurd, the Grotesque and the Esperpento", en Zahareas, A. (ed.), *An Appraisal of His Life and Works*, Las Americas Publishing Company, New York, pp. 78-108.
- ZATLIN, Phyllis (1990), "Brecht in Spain", en *Theatre Studies*, 10, pp. 57-66.
- ZELLER, L. L. (1980), "Introducción", en Muñiz, C., *El tintero...*, pp. 11-31.

المحتويات

١	تقديم
١٧	مقدمة
٢١	الفصل الأول : علم السرد والمسرح
٢٥	الفصل الثاني : اقتراب أولى من السارد فى المسرح
٥١	الفصل الثالث : عن الإرشادات
٦٥	الفصل الرابع : المحاكاة والحديث المباشر: عرض تاريخى مقتضب
٧٩	الفصل الخامس : السارد لدى بريشت ومؤلفين آخرين
	بول كلوديل
	ثورتون ويلدر
	تنسى ويليامز
	أرثر ميللر
	مسرح نوه اليابانى
	ساسترى عن بريشت
	تمام وأبعاد فى مسرح بويرو بايننحو
١١٧	الفصل السادس : حدود الدراما: مفهوم جديد للاتصال المسرحى
١٥٢	الفصل السابع : محاولة لفهم علم الأنماط: ساردون ومتلقو خطاب السارد فى المسرح
١٨٢	الفصل الثامن : السارد والزمن المسرحى

٢٠١	الفصل التاسع : فضاءات السرد .
٢١٥	الفصل العاشر : مشاكل بنية: قوالب نصية .
٢٥٧	الفصل الحادى عشر: أشكال تأملية وسارد فى المسرح .
٢٨٧	خاتمة : التوسط فى الاتصال المسرحى .
٢٩٥	المراجع :

رقم الإيداع ١٤١٤٣ / ٢٠٠٣

I. S. B. N.

8 - 541 - 305 - 977

مطابع للجلس الأعلى للآثار

Bibliotheca Alexandrina



0449136